

GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

SOIXANTE-TREIZIÈME ANNÉE — SIXIÈME PÉRIODE
TOME SIXIÈME

COMITÉ DE PATRONAGE

MM. le Duc d'ALBE ;

ALBERT BESNARD, de l'Académie française, directeur de l'École des Beaux-Arts ;

le Comte MOÏSE DE CAMONDO, membre du Conseil des Musées nationaux, vice-président de la Société des Amis du Louvre ;

S. CHARLÉTY, recteur de l'Académie de Paris ;

ROBERT JAMESON ;

R. KŒCHLIN, président du Conseil des Musées nationaux ;

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts décoratifs ;

E. POTTIER, membre de l'Institut, conservateur aux Musées nationaux, professeur à l'École du Louvre ;

le Baron EDMOND DE ROTHSCHILD, membre de l'Institut ;

G.-R. SANDOZ, secrétaire général de la Société d'Encouragement à l'Art et à l'Industrie, vice-président-délégué de la Société de propagation des livres d'Art ;

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. SALOMON REINACH, membre de l'Institut ;

PAUL JAMOT, conservateur adjoint aux Musées nationaux ;

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéologie de l'Université de Paris (Fondation Jacques Doucet) ;

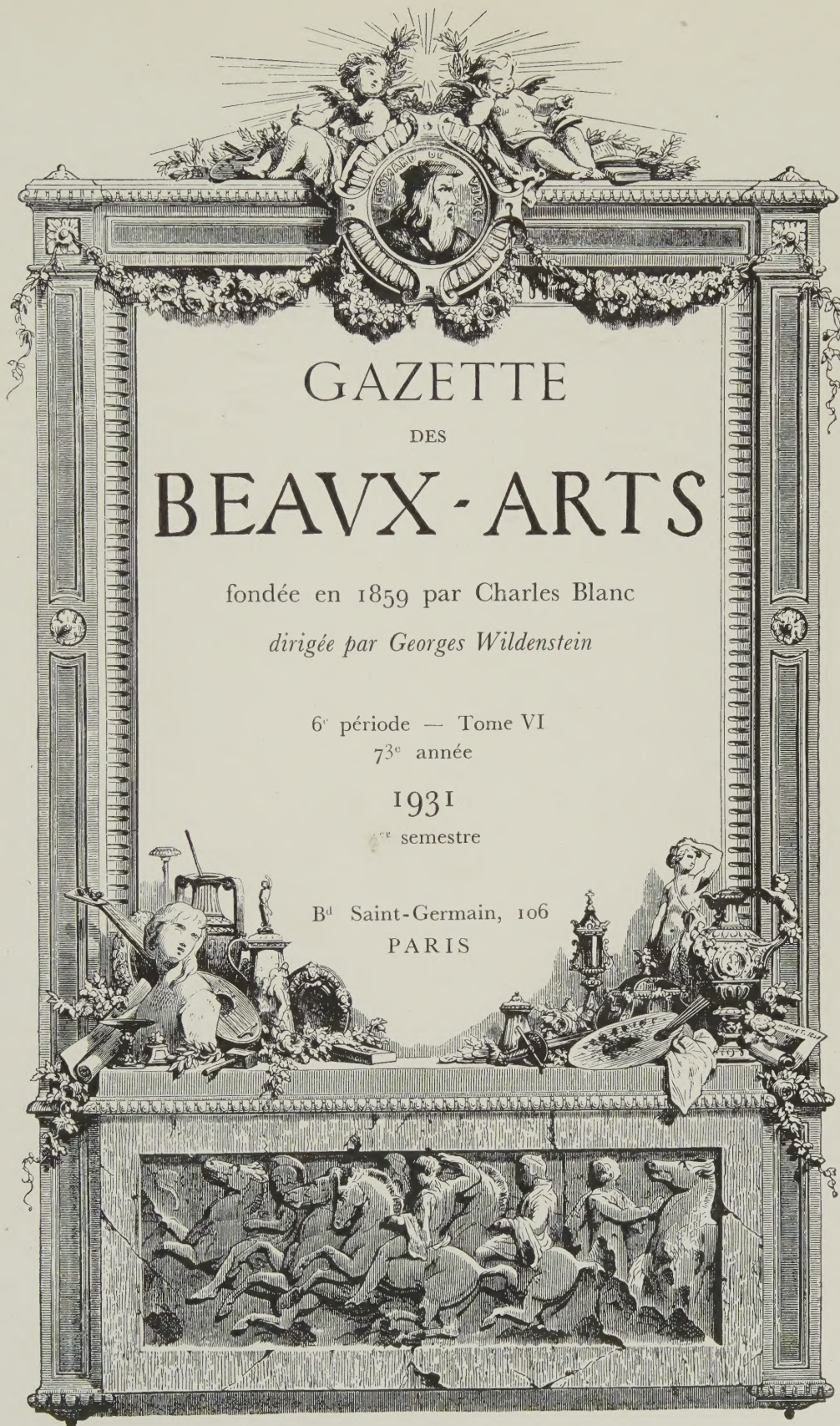
LOUIS RÉAU, directeur de l'Institut français de Vienne ;

GEORGES WILDENSTEIN, *directeur*.

Secrétaires :

JEAN BABELON, conservateur adjoint au Cabinet des Médailles ;

PIERRE D'ESPEZEL, ancien membre de l'École française de Rome.



GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

fondée en 1859 par Charles Blanc

dirigée par Georges Wildenstein

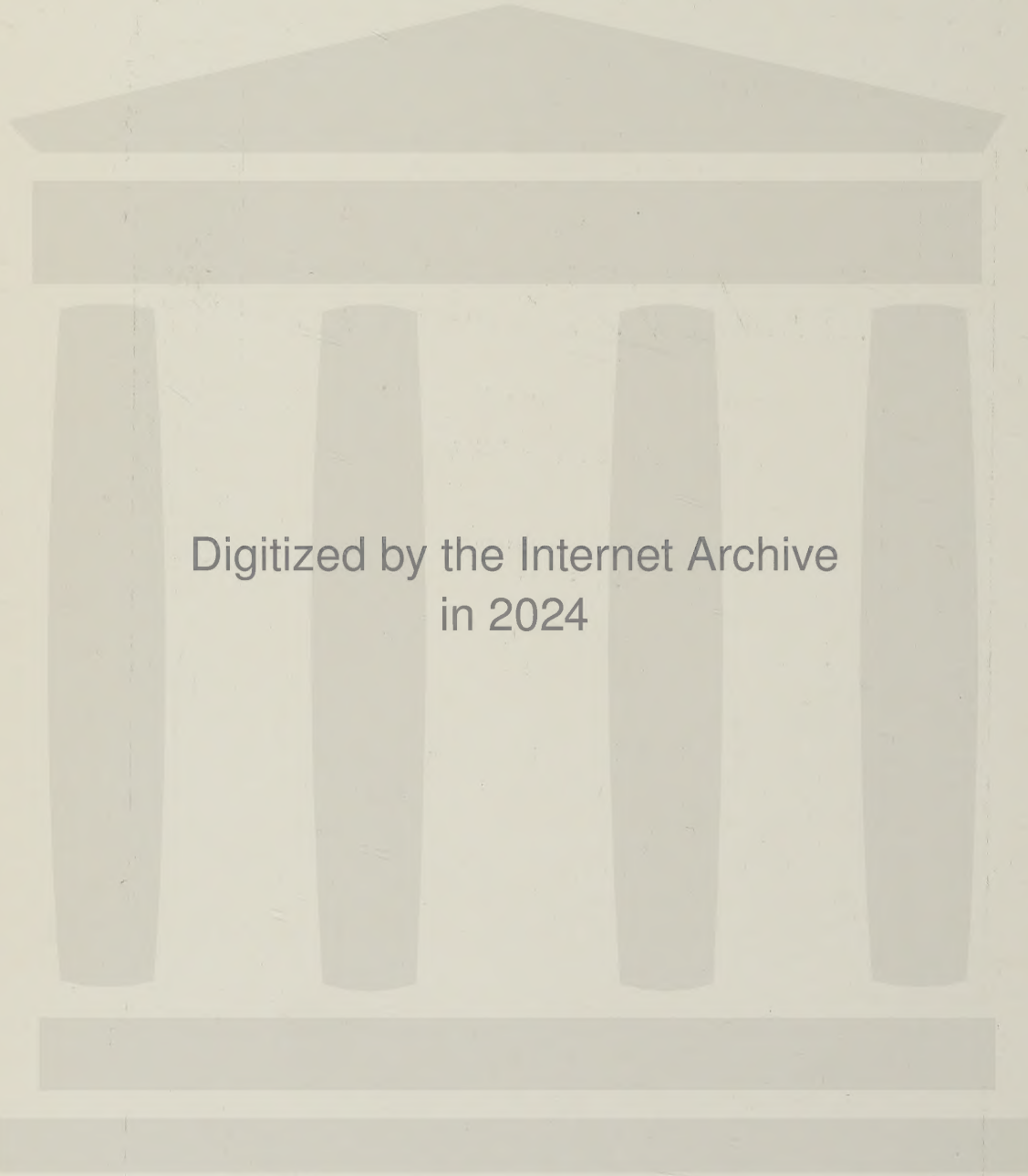
6^e période — Tome VI

73^e année

1931

1^{er} semestre

B^d Saint-Germain, 106
PARIS



Digitized by the Internet Archive
in 2024

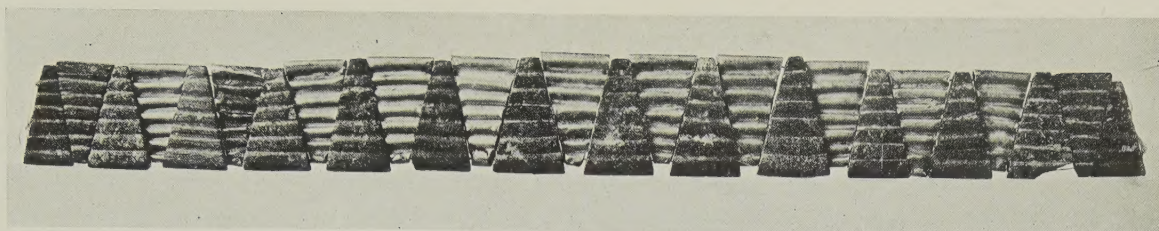


FIG. I. — COLLIER DE LA REINE SHOUBAD, OR ET LAPIS. (*Musée de l'Université de Pennsylvanie.*)

L'ART SUMÉRIEN

AU TEMPS DE LA REINE SHOUBAD

LES découvertes des tombes royales dans le cimetière prédynastique d'Our, en Chaldée, ont été pour beaucoup une révélation, et sont de nature à modifier notre conception de l'art sumérien, le plus ancien de la Mésopotamie. Grâce à M. Woolley, directeur de l'expédition menée en commun par le British Museum et le Musée de l'Université de Pennsylvanie, une civilisation complètement inconnue il y a quatre ans nous est devenue familière. Du fond de ce passé mystérieux, l'art et la beauté rayonnent avec un éclat difficile à concilier avec une époque aussi ancienne. Le choix des matériaux, or, argent, albâtre, lapis, cornaline, coquille gravée et incrustée, le goût qui apparaît dans la fusion des couleurs, la maîtrise dans le tracé des figures et la vigueur du dessin, rehaussés d'un charme primitif et d'un raffinement subtil, tout prouve que cet art est déjà classique, sûr de son passé et de ses méthodes. Aussi est-ce une joie pour l'archéologue que de se plonger dans l'étude des trésors restaurés, installés aux Musées de Bagdad, de Londres et de Philadelphie.

LA REINE SHOUBAD. — « Au temps de la reine Shoubad », cette expression est devenue proverbiale en archéologie. Laissons aux savants le soin de discuter l'orthographe de son nom — qu'on doit lire plutôt : Ba-ad — et la date de sa naissance, 3500 ou 3200 avant J.-C. La période d'art qui porte son nom est la seule qui nous intéresse ici. Formant un tout complet, elle est antérieure et supérieure à ce que nous connaissions de l'art sumérien en Mésopotamie, à mi-chemin entre l'art de Sargon, 2700 avant J.-C., et l'art plus antique de l'Elam auquel elle semble se rattacher. L'art de la première dynastie d'Our est un écho de l'art du temps de Shoubad, atténué, diminué, influencé non plus par l'Elam, mais par l'art de Kish, au Nord.

Les bijoux de la reine sont aujourd'hui exposés dans une salle fraîchement

décorée du Musée de l'Université de Pennsylvanie. Après cinq mille ans, ces trésors de vanité féminine sont encore un délice pour les yeux. La reine était probablement brune, mais ses cheveux et ses os sont depuis longtemps réduits en poussière. Seuls les 13 mètres de rubans d'or qui nouaient sa chevelure ont été



FIG. 2. — TÊTE DE LA REINE SHOUBAD, reconstituée au Musée de l'Université de Pennsylvanie.



FIG. 3. — TÊTE DE LA REINE SHOUBAD, reconstituée au Musée de Pennsylvanie.

retrouvés intacts, affaîssés, mais à leur place. Les images de la reine gravées sur trois cachets en lapis retrouvés sur son épaule, permettent une reconstitution très vraisemblable. Les cheveux devaient être massés sur la nuque en forme de huit, maintenus par les nombreux tours de ruban qui se croisaient sur le front. Cette masse était nécessaire pour supporter un peigne d'or pesant plus d'une livre. L'extrémité du ruban d'or, repliée et soudée, formait boucle et permettait d'assujettir solidement le premier tour. Deux tours, allant du sommet à la nuque, renforçaient l'édifice.

Le modèle choisi pour reconstituer la coiffure royale au Musée de l'Univer-

sité est la statuette d'une dame sumérienne de l'époque de Goudéa, provenant de Tello, et conservée au Louvre. Elle diffère quelque peu de la charmante tête

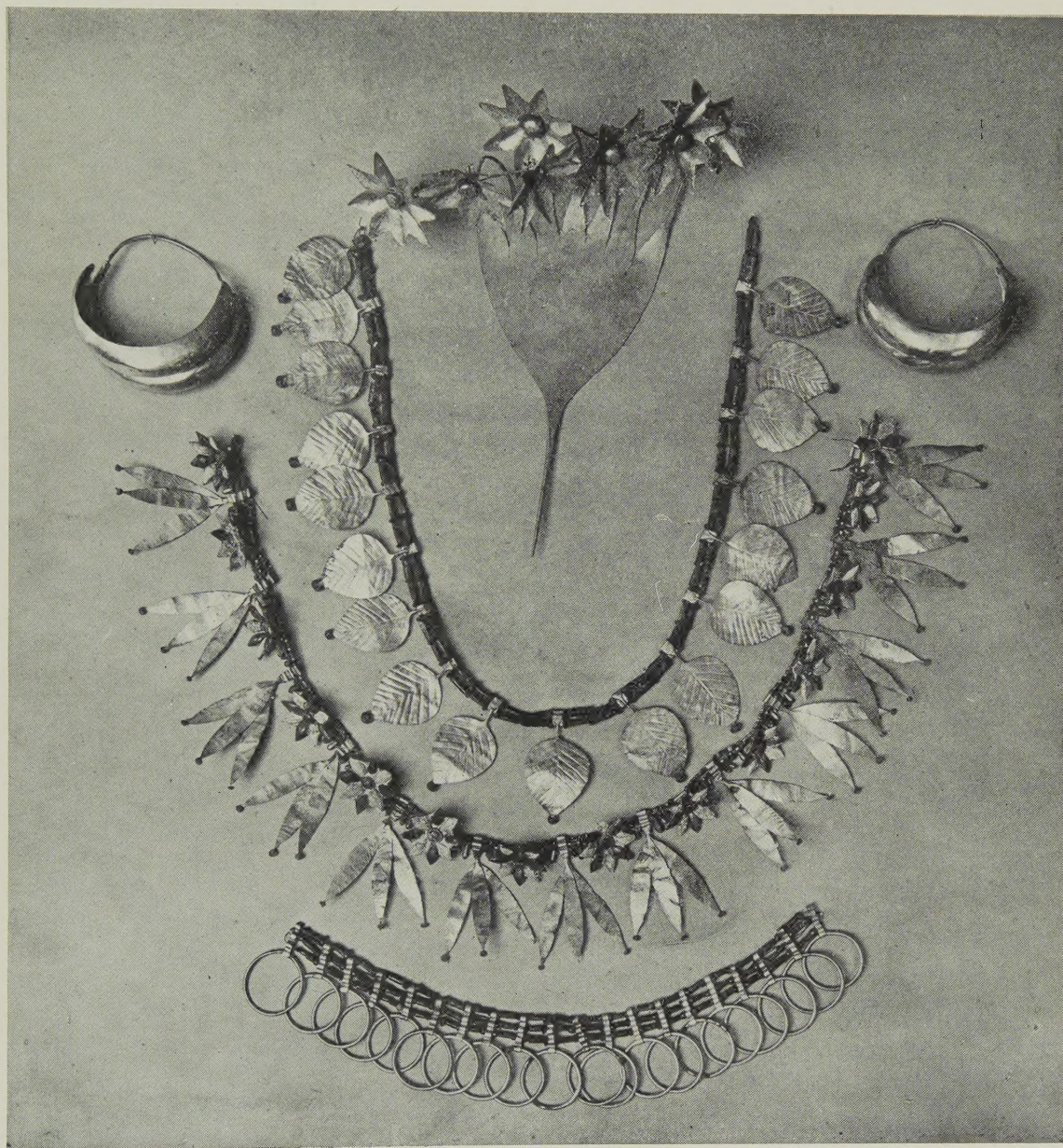


FIG. 4. — PEIGNES, BOUCLES D'OREILLES, DIADÈMES D'OR, LAPIS ET CORNALINE, DE LA REINE SHOUBAD.
(Musée de l'Université de Pennsylvanie.)

modélée par Mrs Woolley, mais elle se rapproche de la tradition des sculpteurs sumériens. Ce type est remarquable par les sourcils épais qui se rejoignent au-

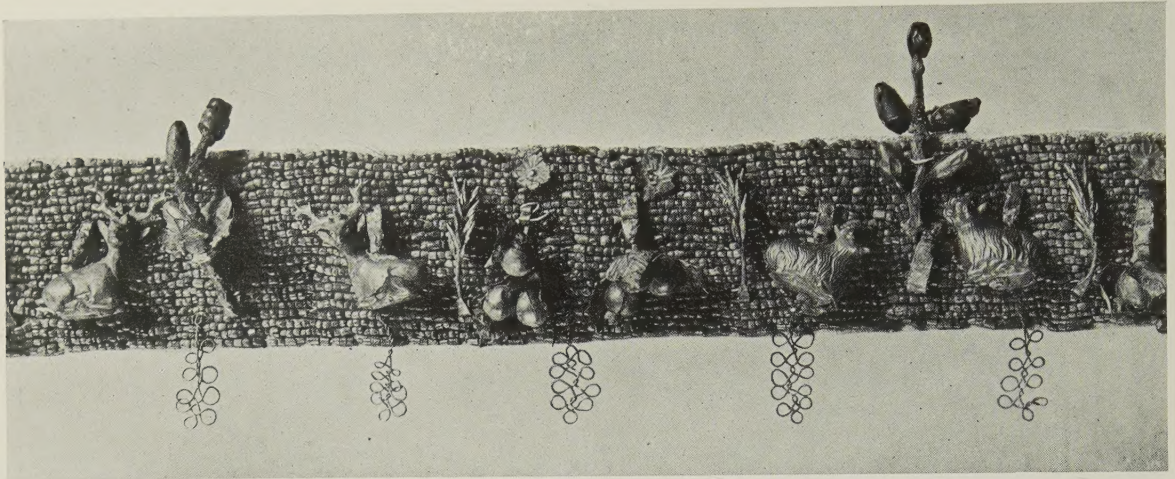


FIG. 5. — DIADÈME DE LA REINE SHOUBAD. (Musée de l'Université de Pennsylvanie.)

dessus du nez et donnent au visage presque droit, arrondi à l'extrémité, légèrement bridés vers bien formées, pas trop charnues. saillie et, dans le modèle choisi, pommettes sont hautes, comme il Le regard, en dépit d'une certaine la dignité royale. Les grandes sont dans le goût des divinités sud de l'amour, ou Baou, la déesse à

Les yeux sont bleus ; en effet, mériennes sont faits de coquille des sourcils est souligné d'un trait des coquilles pleines de ce pigment toutes les tombes féminines. Des montrent à la surface de la pâte

s'y sont plongés il y a bien des siècles. La reine conservait son fard noir dans une paire de coquilles d'argent et dans une boîte semi-circulaire du même métal. Le couvercle est taillé dans un morceau de coquille, où des animaux s'enlèvent en relief sur un fond de lapis incrusté. Un lion, accroupi sur un bélier renversé, le mord au cou. Sa queue, relevée en fouet, occupe le demi-cercle de la boîte dont le rebord est incrusté d'une chaîne de petits carrés de lapis. L'équilibre du groupe, la vigueur et la beauté du relief, l'harmonie des couleurs font de cette boîte à fard un bijou exquis. Le calice d'or de la reine, étonnant par ses lignes romanes très pures, est encore à demi plein d'un cosmétique nouveau fait de pâte de turquoise. Le bleu actuel n'est peut-être pas la nuance originale qui a dû passer avec le temps, mais



FIG. 6.
PENDENTIF DE LA
REINE SHOUBAD
Taureau barbu en
lapis. Passants en
lapis, agate et cor-
naline.

sage force et caractère. Le nez est mité. Les yeux sont larges, en l'angle extérieur. Les lèvres sont Le menton est petit, ferme, en s'agrément d'une fossette. Les convient à une beauté orientale. rigidité sculpturale, est doué de boucles tombant sur les épaules mériennes, Ninni-Ishtar, la déesse l'oie.

ceux de beaucoup de statues su- avec les prunelles en lapis. L'arc de khol ou de stibium. Des pots et ment noir ont été retrouvés dans vases en calcaire à demi vides les empreintes des petits doigts qui

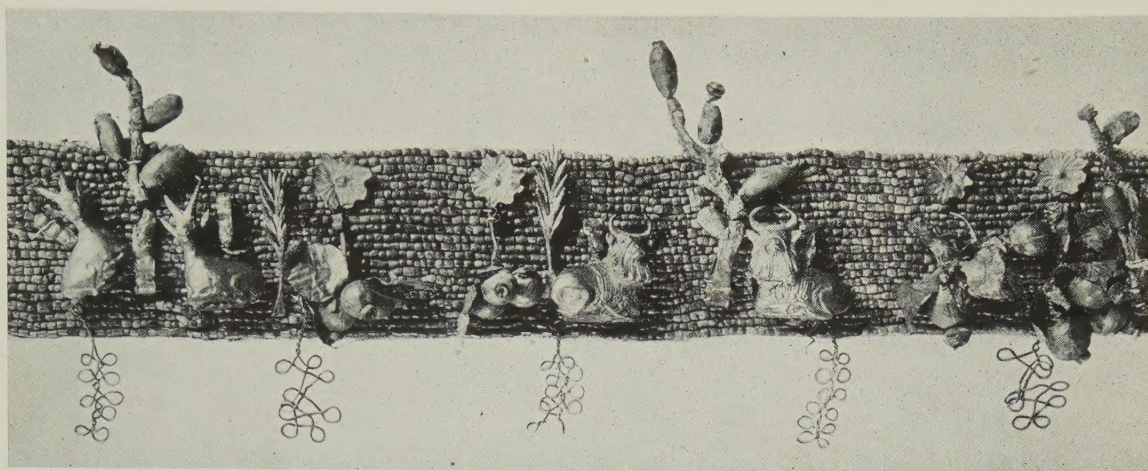


FIG. 7. — DIADÈME DE LA REINE SHOUBAD. (Musée de l'Université de Pennsylvanie.)

l'analyse chimique prouve que le ment de la turquoise en poudre. Ces oxydes varient du rouge au bleu turquoise ils produisent des effet étonnant, appliqués sur les cour portaient avec elles une pequoise entre deux coquillages. On mériens des pastilles toutes prêtes cosmétique bleu de la reine remd'or mais encore une paire de covéritables de vastes dimensions. royal à une reconstitution de sa pières est aussi charmant que le égyptiennes. Le teint de la reine doré. Le rouge apparaissait aux pruntaient leur éclat à la poudre traces de magnésite et de phosphate, dues à l'argile avec laquelle elle était mélangée, comme nous l'apprend l'analyse des échantillons de cette couleur rapportés d'Our et de Nippour.

FIG. 8.
PENDENTIF DE LA
REINE SHOUBAD.
Veau en lapis.
Passants en lapis,
agate et cornaline.

cosmétique de la reine était vrai-avec des traces d'oxyde de plomb. brun et au jaune. Mélangés au bruns foncés et des pourpres d'un paupières. Toutes les dames de la tite provision de pâte de turtrouvait chez les parfumeurs supour recharger les coquilles. Le plissait non seulement son calice quilles en or et deux coquilles Il était tentant d'employer le bleu figure. Un trait bleu sous les pauvert malachite cher aux beautés devait être blanc mat ou brun lèvres et aux pommettes, qui emd'hématite. Celle-ci contenait des

Au-dessus du ruban d'or qui assujettissait la chevelure, un peigne d'or montrait sept rosettes d'or reliées par un fil d'or tressé. Leurs corolles d'or et de lapis s'ouvrent et s'inclinent avec une grâce naturelle. De larges boucles d'oreilles en or encadrent le visage de leurs doubles croissants. La dame d'Elché, comme les bédouines modernes, avait un goût très vif pour les grands bijoux sumériens. Les cercles de métal brillant attachés à la chevelure sous le ruban couvrent l'oreille sans descendre très bas sur le cou.

Aux lignes rigides du ruban d'or, quatre couronnes d'or ajoutaient la délicate broderie de leurs ornements. La première se compose de vingt anneaux d'or suspendus par d'étroites bandes d'or à trois rangs de perles de lapis et de cornaline. La seconde, vingt feuilles d'or montées sur deux rangs de perles. La troisième est semblable, mais ont à leur extrémité La quatrième est la torze fleurs d'or, à pé- blanche, sont montées les et de menus pen- entre elles des feuilles perle de cornaline à leur pées par trois. Toute est d'une simplicité pri- des mitres à cornes et des âges suivants. La ronne a été placée tuée et les trois autres du buste. Trois cylin- épingles d'or ainsi mulettes en lapis et en de l'épaule de la reine. or à tête triangulaire son corps. Au sommet en tube, des plumes grâce nouvelle à la

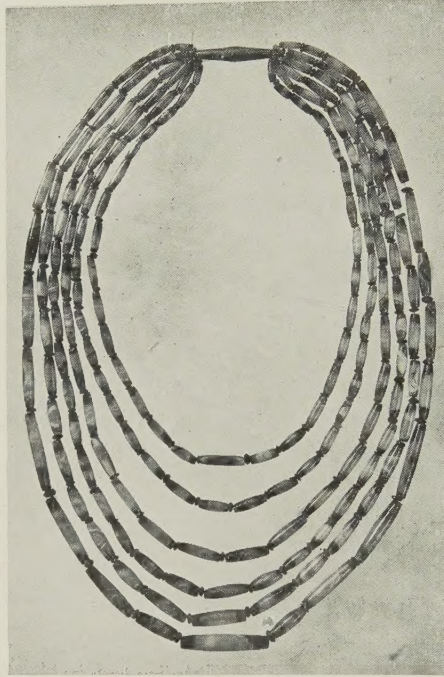


FIG. 9. — COLLIER DE LA REINE SHOUBAD.
AGATE RUBANÉE.
(Musée de l'Université de Pennsylvanie.)

Les dames de la de la reine et portaient des couronnes semblables, à feuilles et anneaux d'or, par-dessus leurs rubans d'or et d'argent. La couronne d'un enfant était ornée de rondelles en filigrane ou en cloisonné d'or. De minces plaques ou des bandes d'or, décorées de rosettes, de figures d'hommes ou d'animaux au repoussé, étaient attachées par des fils d'or dans la chevelure. Des chaînes d'or soutenant trois larges perles prismatiques d'or et de lapis distinguaient les dignitaires de la cour et, sans doute, servaient à maintenir sur leur tête rasée une perruque ou un turban roulé.

Le diadème à figures d'or sur fond de lapis, retrouvé plié auprès du corps de la reine, est une merveille. Des milliers de menues perles de lapis, probablement cousues sur peau à l'origine, forment un fond de mosaïque bleue sur lequel se détache une frise de figures d'or attachées par des fils d'argent. Deux taureaux à barbe, deux cerfs, deux antilopes, deux béliers sont accroupis par paires, de chaque côté d'un arbuste en or et argent portant des fruits en or, lapis et cor-

ses feuilles, plus larges, une perle de cornaline. plus exquise. Ses quatales de lapis et de pâte sur trois rangs de per- dants d'or et de lapis ; de saule en or avec une extrémité sont grou- cette décoration florale mitive, bien éloignée du symbolisme rituel plus belle des cou- sur la tête reconsti- sont disposées autour dres en lapis et trois qu'un bon nombre d'a- or ont été trouvés près Un second peigne en était déposé près de de la lame d'or roulée d'aigle ajoutaient une coiffure.

cour copiaient la mode

naline. Des palmettes de fil d'or tordu, des épis d'or, des rosettes, des grenades par trois dans un bouquet de feuilles, sont semés sur le fond de ce paysage enchanté. Les figurines d'ar-remplies de bitume.

pas encore été remplacé sur le la gorge de la reine. Il est et de lapis à surface ondu-mêlés à d'autres éléments est percé de trois trous, mais vaient à les assembler ont dité. Un second collier d'or et menues, supporte une ron-pétales de lapis. D'autres tous rompus, couvraient le simples ou agrémentées de gent, perles de cornaline, tard de jaspé, chalcédoine, à gros et menus grains de couleurs, sphériques, lenti-ou creux et remplis de bi-matière à une étude de l'or-

Au-dessous des colliers, cylindriques en or, lapis et blement sur cuir, et sup-anneaux d'or, devaient for-longeaient par derrière des en lapis.

lettes précieuses ont les tombes : un tau-tiche, un oiseau d'or passereau d'or perché tombe du roi Meska-nouille d'or, un bélier monté en épingle ; dans un bouquetin en or. avait une collection deux poissons en or groupe de gazelles ac-taureau à fausse barbe et un veau couché, en lapis, suspendus à une chaîne d'agate, lapis et cornaline, figures exécutées d'après nature, d'un réalisme puissant.

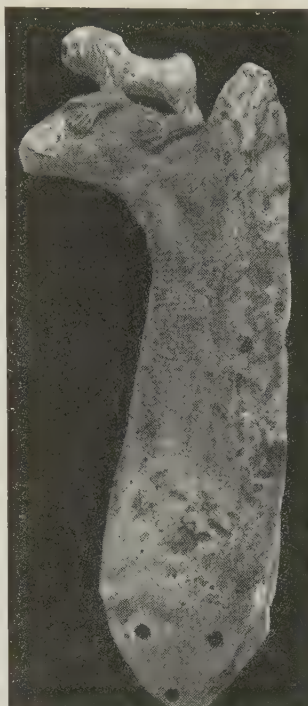


FIG. 10. — MANCHE EN NACRE, AVEC LION EN RONDE-BOSSE. TOMBE DE LA REINE SHOUBAD. (Musée de l'Université de Pennsylvanie.)

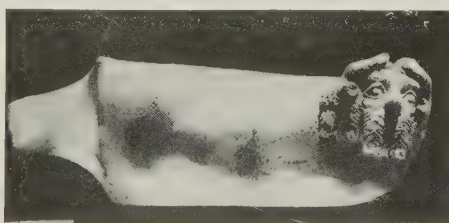


FIG. 11. — LAMPE EN ALBATRE DÉCORÉE D'UNE FIGURE DE TAUREAU A FACE HUMAINE. (Musée de l'Université de Pennsylvanie.)

nimaux sont en or creux et Un premier collier, qui n'a buste, enserrait étroitement fait de larges triangles d'or lée, qui ont été retrouvés de colliers. Chaque triangle les fils de cuivre qui ser-disparu, rongés par l'hum-et de lapis, à perles rondes delle d'or cloisonné avec colliers en grand nombre, haut du corps. Perles d'or filigranes d'or, perles d'ar-de lapis et d'agate, et plus sardonys, et de cuivre doré, toutes formes et de toutes culaires ou conoïdes, solides tume, fournissent une ample nementation féminine.

dix rangs de lourdes perles cornaline, montées proba-portant vingt-neuf lourds mer une ceinture que pro-rangs de perles plus petites,

Nombre d'amu-été retrouvées dans reau d'or à barbe pos-à queue de lapis, un sur un fruit ; dans la lamdoug, une gre-en lapis, un singe d'or une tombe sargonide, La reine Shoubad en des plus abondantes : et un en lapis, un croupies dos à dos, un

suspendus à une chaîne d'agate, lapis et cornaline, figures exécutées d'après nature, d'un réalisme puissant.



FIG. 12. — DÉTAILS DES PLAQUES EN COQUILLE GRAVÉE
ORNANT LA HARPE ROYALE.
(Musée de l'Université de Pennsylvanie.)

De grandes rosettes en filigrane d'or et d'argent, semblables à des roses gothiques, rehaussées de bossettes d'or en relief, servaient peut-être d'agrafes de manteaux. Sept sur dix des bagues de la reine Shoubad ne sont qu'un fil d'or, de section carrée, tordu sur lui-même comme une corde et enroulé en spirale. Le fil des deux tours extrêmes forme une bordure lisse. L'une des bagues est bordée d'une incrustation de lapis; deux autres sont ornées d'un semis de feuilles de lapis dans un cloisonné d'or. Les grosses bagues des pouces et les bracelets sont des spirales ou simplement des cercles de métal uni, or, argent ou cuivre.

L'une de ces gracieuses baguettes ornées de mosaïque et de feuilles d'or, avec figures repoussées, devait être le sceptre de la reine. Ces baguettes sont divisées en assises régulières, comme une petite colonne, par des anneaux en coquille. La mosaïque bleue et blanche est faite de bandes régulières de triangles alternés de lapis et coquille. La technique des figures d'or repoussées est empruntée à celle des cylindres. Alternance, symétrie, divisions marquées, polychromie et dessins géométriques sont dans la meilleure tradition de l'art sumérien. Un manche d'éventail ou de chasse-mouches est du même goût, avec ses rondelles blanches et noires, de pierre, coquille et bitume. Un petit lion en ronde-bosse orne un crochet pourvu d'un manche de nacre, percé de trois trous où s'enfonçaient des rivets d'or. Les ciseaux d'or, larges ou minuscules, et la scie d'or retrouvés dans la tombe étaient probablement les instruments rituels de la reine, en même temps grande-prêtresse, qui servaient à briser les sceaux du trésor, à tracer les premiers caractères d'une inscription, ou à couper les premiers fruits mûrs. Les lampes d'argent, imitant une conque évidée, étaient

placées dans la tombe près de sa main. Le roi avait une lampe en or à son chiffre, du même modèle, mais plus petite. Au métal précieux, une dame de la cour préférait l'albâtre transparent. A l'extérieur de sa lampe, l'artiste a ciselé en relief un taureau à face humaine accroupi et vigilant : l'esprit de la lampe.

Ce n'est que par l'imagination que nous pouvons restituer les coffres de bois précieux où le maître de la garde-robe serrait les tuniques de lin finement plissées, les châles de couleur blanche ou pourpre, ornés de broderies ou de franges, la chaude laine des tissus floconneux de *kaunakés* : les fins vêtements ont péri depuis longtemps, le coffre de bois précieux est réduit en poussière, laissant seulement dans le sol sa bordure de mosaïque, sa décoration en coquille et une très légère trace de couleur rouge.

Mais nous possédons encore, presque intacts, les magnifiques échiquiers d'argent, de coquille et de lapis, les pions et les dés que touchait la main royale. Aux heures de loisir, les servantes chantaient les travaux héroïques de Gilgamesh, les amours de la reine du ciel, ou toute autre histoire fabuleuse, en s'accompagnant sur les harpes retrouvées dans les tombes royales.

LES HARPES. — La harpe est comparée par le poète sumérien au taureau mugissant, et cela à juste titre, car la caisse sonore des grandes harpes du temps de Shoubad affecte le plus souvent la forme d'un taureau accroupi, les pattes repliées sous le corps massif, le creux du dos bien marqué. La tête, en métal précieux, est modelée en ronde-bosse, et se rattache par un collier de pierres incrustées à la caisse décorée de panneaux en coquille gravée. Le cadre rectangulaire s'élève sur les épaules et la



FIG. 13. — DÉTAILS DES PLAQUES EN COQUILLE GRAVÉE ORNANT LA HARPE ROYALE.

(Musée de l'Université de Pennsylvanie.)

croupe. Parfois un taureau passant, un cerf bondissant, supportent le montant antérieur. Les cordes, passant sur un chevalet bas, au-dessus d'ouvertures qui augmentent la sonorité, s'élèvent en éventail de la caisse à la barre supérieure

où elles s'attachent à des clefs plantées obliquement.

Nous ne connaissions autrefois la harpe sumérienne que par un bas-relief du temps de Goudéa. Celui-ci nous présente un instrument rectangulaire à neuf cordes, dont la caisse, en forme de taureau accroupi, est ornée à l'avant d'un taureau passant. Mais les six harpes réelles — sans parler des représentations contemporaines sur cachets et coquille gravée — harpes de bois incrusté de mosaïque et décorées de figures en ronde-bosse en or, argent et lapis, harpes d'argent, harpes de cuivre, sorties une à une des tombes royales du temps de Shoubad, sont de vrais chefs-d'œuvre de lutherie.

La plus belle de toutes, la harpe royale, conservée au musée de Bagdad, a 1 m. 24 de haut. Une mosaïque en coquille blanche, pierre rouge et lapis bleu, revêt les lignes de la caisse d'un dessin géométrique. Quatre plaques en coquille gravée ornent le devant au-dessous d'une tête de taureau en or martelé, splendide spécimen de sculpture animale. Les montants sont



FIG. 14. — BOUQUETIN (vu de côté); voy. fig. 15.

décorés de bandes de mosaïque rouge, bleue et blanche, entre des bandes d'or. D'autres bandes d'or les unissent à la barre supérieure, en bois, nu à la partie postérieure où s'attachaient les cordes, et revêtu d'argent à l'avant. Les cordes partaient du bas de la caisse où le dessin en mosaïque s'interrompt, laissant un vide au-dessous de bandes verticales, rouges et blanches.

La harpe de la reine Shoubad avait à l'avant une tête de veau en or, avec barbe de lapis, surmontant des plaques en coquille gravée représentant des scènes mythologiques, et des bandes incrustées sur le bois de la caisse, qui a entièrement péri. Les douze clefs en cuivre doré ont été retrouvées par M. Woolley. Leur



FIG. 15. — BOUQUETIN. (*Musée de l'Université de Pennsylvanie.*)

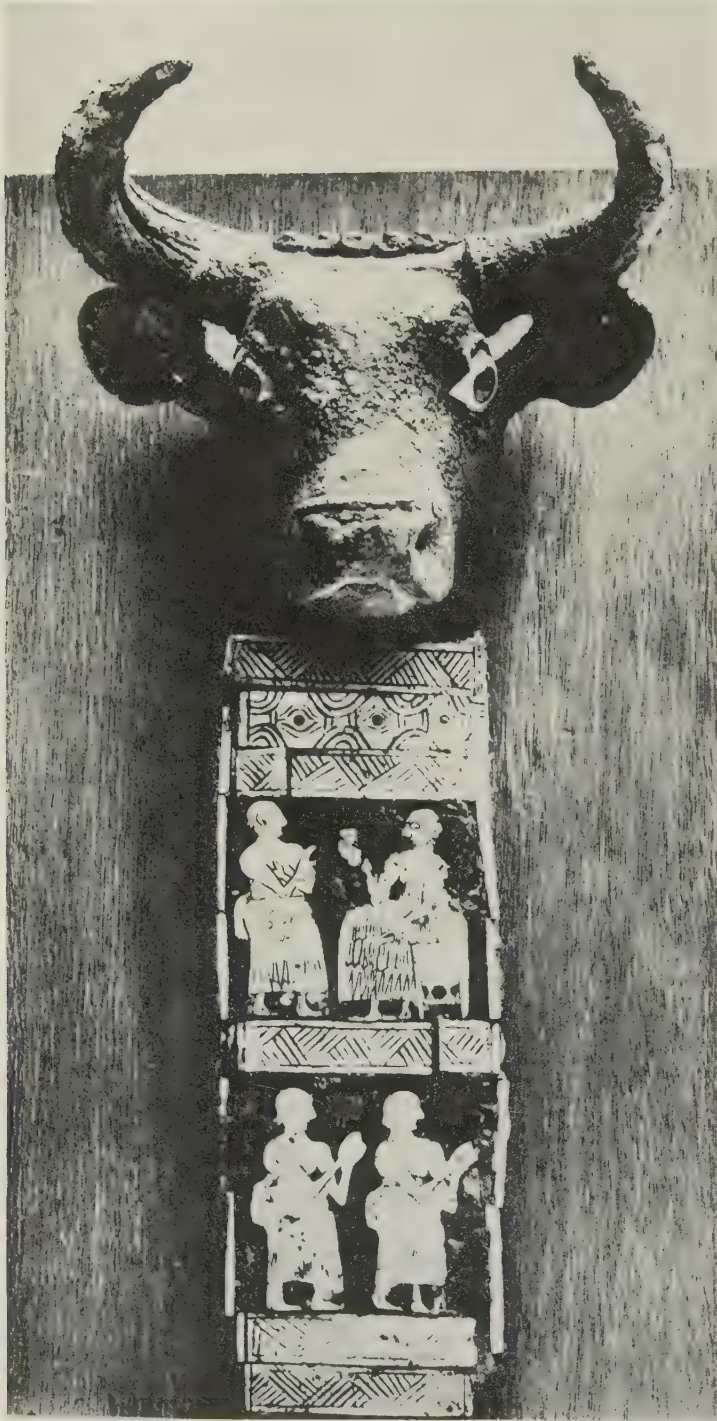


FIG. 16. — TÊTE DE TAUREAU EN CUIVRE ET PLAQUES EN MOSAÏQUE
DE COQUILLE GRAVÉE ET LAPIS. Restes d'une harpe.
(Musée de l'Université de Pennsylvanie.)

position lui a suggéré une reconstitution d'après un modèle semi-circulaire très proche du type égyptien. Cette harpe est au British Museum.

La harpe provenant de la tombe du roi inconnu, et dont tout le bois avait également disparu, a été restaurée au Musée de l'Université de Pennsylvanie sur le modèle de Bagdad. Elle est ornée à la partie antérieure d'une grande tête de taureau en or avec barbe de lapis, surmontant des plaques en coquille gravées du plus grand intérêt. M. Woolley avait d'abord supposé que cette tête appartenait à une statue complète, et il est possible que l'instrument ait affecté la forme d'un taureau debout. Toute la tête, sauf les oreilles et les cornes, est faite d'une feuille d'or battu, recouvrant une forme intérieure en bois. Cornes et oreilles sont rapportées. Une large incision pratiquée au-dessous du menton sert à l'insertion de la barbe. Le support de celle-ci est une planchette de bois sur laquelle les morceaux de lapis sculptés en relief et imitant les boucles sont fixés dans du bitume. Le revers de la planche est revêtu d'une

plaque d'argent maintenue sur les bords par des clous d'argent. La planche traverse toute la tête. Les yeux sont en coquille avec prunelles en lapis, le tout enchâssé dans des paupières en lapis et fixé au bois par des clous en cuivre. Les replis de la peau, au-dessus des yeux, sont caractéristiques pour l'art sumérien. Une bande d'or clouée derrière les oreilles complète le cou, et un collier en mosaïque marque la séparation de la tête et de la caisse. Les cornes d'or sont munies de pointes en lapis.

Les plaques en coquille gravée de la harpe de Philadelphie sont sans rivales pour l'énergie, la beauté des reliefs et la richesse des sujets mythologiques ; elles sont de petites dimensions ; le dessin est tracé à la pointe, sur coquille mate, avec un relief presque insensible. Le détail intérieur, muscles, crinières, poil, n'est pas plus léger que le contour. Le remplissage des fonds en noir, ou des lignes en rouge témoigne d'un goût vif pour la polychromie. Une ligne droite encadre chaque scène, et trahit un besoin de symétrie visible dans l'ordre des figures et la disposition héraldique des animaux affrontés.



FIG. 17. — TÊTE DE TAUREAU A BARBE EN OR ET LAPIS ET PLAQUES EN COQUILLE GRAVÉE. Le reste de la harpe est restaurée.
(Musée de l'Université de Pennsylvanie.)

Les scènes illustrées par l'artiste doivent être des épisodes de récits héroïques et fabuleux chantés avec accompagnement de harpe. Gilgamesh, le Nemrod sumérien, lutte avec deux taureaux à face humaine. Il est nu, le corps ceint d'une

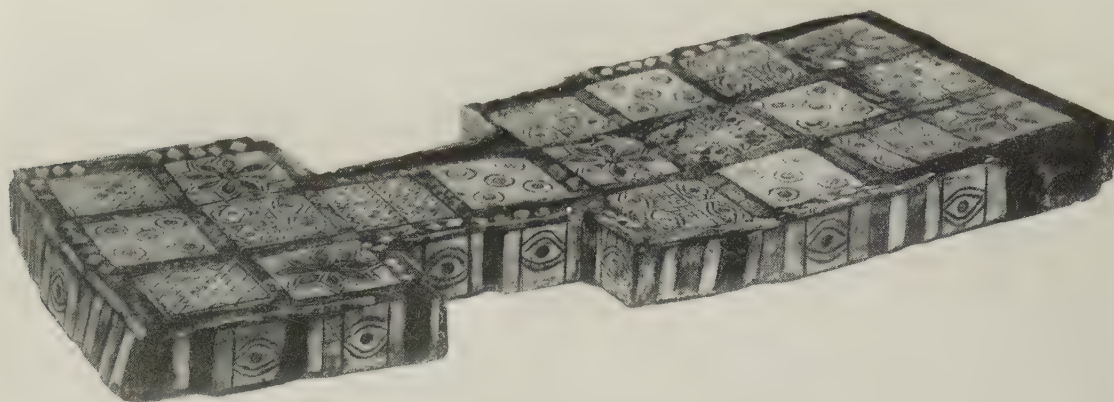


FIG. 18. — ÉCHIQUIER DU TEMPS DE SHOUBAD, COQUILLE GRAVÉE, LAPIS ET CALCAIRE ROUGE.
(*British Museum.*)



FIG. 19. — ÉCHIQUIER EN COQUILLE, LAPIS ET PIERRE ROUGE. TOMBE DE SHOUBAD.
(*British Museum.*)

triple corde, la tête de face, encadrée des boucles classiques. Sa barbe postiche est formée de quatre grandes mèches ondulées. Sa large face lunaire, les sourcils épais et réunis, les yeux en amande, le nez fort, surmontant une petite bouche et un menton en pointe, se retrouvent identiques chez les taureaux, qui n'ont

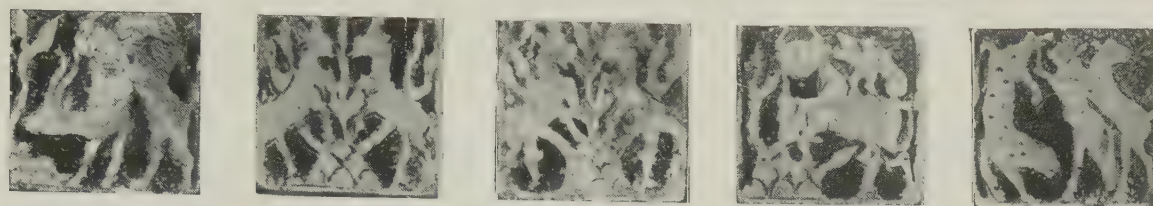


FIG. 20. — PIONS D'ÉCHIQUIER DE LA REINE SHOUBAD. (*British Museum.*)



FIG. 21. — GRAVURE SUR COQUILLE.



FIG. 22. — FRAGMENT D'ÉCHIQUIER.

(*Musée de Bagdad.*)

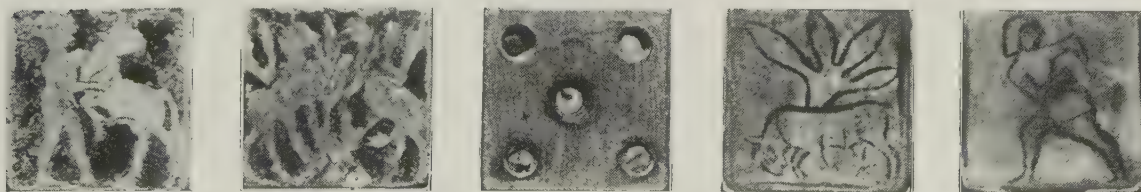


FIG. 23. — PIONS D'ÉCHIQUIER. (*British Museum et Musée de Bagdad.*)

pourtant qu'une mèche de cheveux, mais un poil court et frisé entre les cornes. Les corps sont d'un beau modelé, l'épaule fortement marquée. Une touffe de

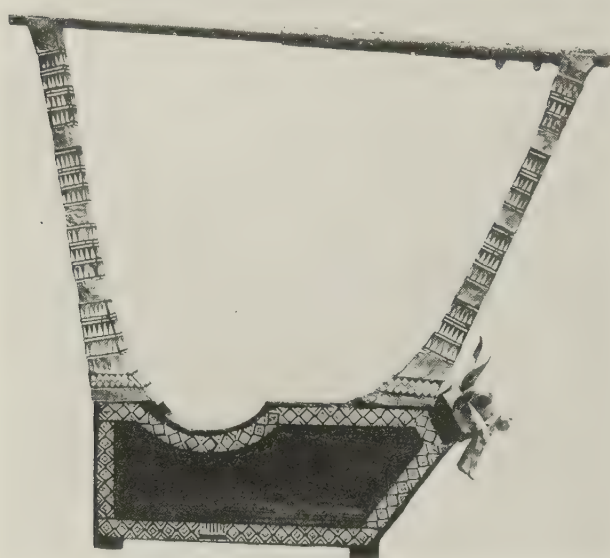


FIG. 24.
HARPE INCRUSTÉE DE LAPIS, COQUILLE ET OR.
(Musée de Bagdad.)



FIG. 25.
HARPE EN ARGENT INCRUSTÉE DE COQUILLE ET LAPIS.
(British Museum.)

poil aux genoux acceptionnelle des bêtes surprenant dans le dépour ce beau chasseur

Le second panneau bêtes légendaires : un lion, son assistant. et s'avancent, portant maines, le chien une lion une lampe et une fibres à la mode des frande est un dressoir de pièces droites et ceaux de choix y sont pain, hure de sanglier, d'agneau. Ce buffet-l'époque de Shoubad en archéologie. Le chien porte un couteau passé dans sa ceinture. C'est une réplique des dagues royales à lame d'or et manche de lapis à rivets d'or. Le lion est une



FIG. 26. — HARPE D'ARGENT.
(Musée de l'Université de Pennsylvanie.)

centue la vigueur ex-légendaires. Rien de sir éprouvé par Ishtar et ce parfait athlète. met en scène d'autres chien-boucher et un Tous deux sont debout dans des mains hutable d'offrande, le jarre enveloppée de *fiaschi*. La table d'ofsumérien portatif fait de traverses. Des mordéposés : morceaux de tête de veau et gigot autel disparaît après et marque une date

et marque une date



FIG. 27.
TÊTE DE GÉNISSE EN CUIVRE ET PLAQUES
DE COQUILLE GRAVÉE
(Musée de Bagdad.)



FIG. 28.
TÊTE D'ANTILOPE EN ARGENT PROVENANT
DU CIMETIÈRE PRÉ-DYNASTIQUE
(Musée de l'Univ. de Pennsylvanie.)



FIG. 29.
TÊTE DE GÉNISSE
EN ARGENT
(Musée de l'Univ. de Pennsylvanie.)

superbe figure héraldique, où l'artiste a fixé un type devenu classique. La crinière, représentée par des triangles imbriqués, est encore d'une vigueur archaïque. La tête droite et la queue dressée ont grande allure. La lampe est une conque coupée en deux, dont la valve terminale sert de support à la mèche. La jarre à pied, avec manche et enveloppe de roseaux, se retrouve sur les empreintes de cachets élamites, gardée par des lions et des léopards.

D'autres animaux fantastiques symbolisent cette fois la musique et la danse,



FIG. 30.
ŒUF D'AUTRUCHE
AVEC INCRUSTATIONS.



FIG. 31.
COQUILLE D'OR DE LA REINE SHOUBAD,
AVEC PÂTE DE TURQUOISE.
(Mus. de l'Univ. de Pennsylvanie.)

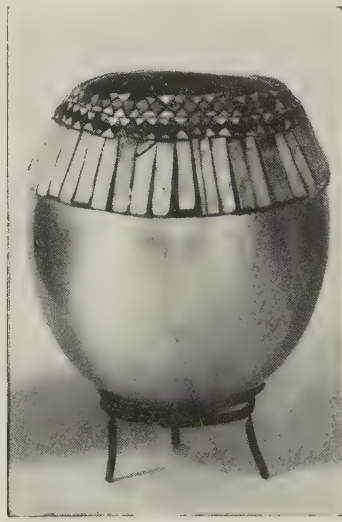


FIG. 32.
ŒUF D'AUTRUCHE
AVEC INCRUSTATIONS.

et ce joli trio : l'âne harpiste, le chacal au sistre, et l'ours dansant, semblent détachés d'un fabliau. Tous trois ont des mains humaines. La tête de l'âne est une

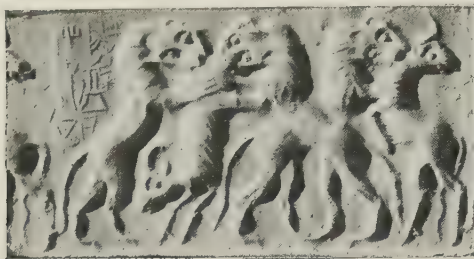


FIG. 33. — CACHETS PRÉ-DYNASTIQUES.

- A. Cylindre en lapis d'A-kalam-dug et d'A-shu-silig-an, sa femme. (*Musée de l'Univ. de Pennsylvanie.*)
- B. Cylindre de lapis de Shara-ligir. (*Musée de Bagdad.*)
- C. Cylindre en coquille de Lugal-shag-padda. (*Musée de l'Université de Pennsylvanie.*)
- D. Cylindre d'E-zì-da.

parfaite étude d'après nature. La queue relevée est un trait d'humour : voilà qui est bravement crié ! La harpe rectangulaire est ornée d'une tête de taureau avec collier en mosaïque. Les huit cordes passent sur un chevalet et sont attachées par un nœud double à une clavette posée obliquement sur la barre supérieure. L'ours est un chef-d'œuvre de gaucherie avec ses petites oreilles rondes, sa bosse entre les épaules, sa gueule et ses pattes caractéristiques. Des hachures indiquent son poil rude. Il est originaire des monts d'Elam, comme aussi le petit chacal assis à ses pieds, la queue entre les pattes, qui d'une main secoue énergiquement un sistre et tambourine de l'autre.

Enfin l'homme-scorpion et le chamois rampant achèvent de symboliser l'esprit de la danse. Tous deux ont des mains humaines et frappent en cadence des lames sonores. Le chamois bondit comme les chevreaux d'Engadi. Quant à son compagnon, sous sa queue annelée, recourbée et terminée par un dard de scorpion, il a des pieds d'homme. Sa longue chevelure et sa barbe postiche sont du meilleur style de Kish, la capitale du Nord. La belle jarre à demi débouchée à l'arrière-plan complète ce tableau de fête.

Les harpes d'argent nous réservent d'autres surprises. La plus petite, conservée au British Museum, est aussi la plus simple, mais elle a encore ses onze clefs. Tout le bois de la boîte sonore, des montants et de la barre transversale est couvert de fines plaques d'argent. Une bande étroite de mosaïque bleue et blanche souligne les formes de la caisse. Une tête de vache en argent la décore à la partie antérieure, au-dessus de trois plaques en coquille gravée. Cette tête et une autre tête de

génisse en argent, trouvée dans la tombe de la reine Shoubad, peuvent soutenir la comparaison avec les meilleurs produits de Mycènes et de Cnossos. D'autres têtes en cuivre, traitées dans le même style, avec des yeux incrustés sous les multiples replis de la peau, et d'épaisses boucles de poil entre les cornes, sont plus conventionnelles ; elles devaient décorer d'autres harpes.

Les clefs n'étaient pas enfoncées dans la barre supérieure de la harpe ; elles tournaient dans des douilles fixées obliquement à l'extérieur. Onze taches noires marquent encore sur la harpe du British Museum la trace de liens de fibre ou d'étoffe, et correspondent aux onze tubes d'argent encore retenus sur le cadre par l'oxydation. Ces tubes recouvraient à l'origine les clefs de bois. Les cordes étaient assurément en catgut, et M. Woolley a pu en photographier les menues traces blanches.

La seconde harpe d'argent conservée à Philadelphie, haute de 1 m. 15, affecte la forme d'une barque à fond courbe et bordage plat. Proue et poupe se prolongent jusqu'à la barre transversale. Un cerf bondissant se dresse contre le montant antérieur. Ses pieds reposent sur la fourche d'un arbuste dont les feuilles lancéolées encadrent sa tête. Le cadre tout entier est couvert d'une feuille d'argent. Le cerf est d'argent martelé sur une forme de bois. Le tronc et les feuilles de l'arbuste sont en cuivre.

Les représentations de la harpe, sur la grande stèle en mosaïque et sur de précieux cachets en or et lapis, nous fournissent des détails inattendus. Sur la stèle en mosaïque, une harpe à onze cordes, rectangulaire, à tête de taureau et collier incrusté, est portée à bras. Le harpiste joue debout et accompagne un chanteur au banquet où le roi et ses officiers boivent du vin dans des coupes



FIG. 34. — CYLINDRES EN LAPIS.

A, B, C. Cachets de la reine Shoubad.

D. Cachet de Dumu-Kisa.

B et D au Musée de l'Université de Pennsylvanie.



FIG. 35. — CYLINDRE EN GRANIT D'ADDA, majordome d'En-khe-du-anna.

tresse, nous montre le harpiste assis sur son trône, derrière une harpe à corps de taureau, non pas accroupi mais debout sur ses pattes. Six cordes sont gravées sur le cylindre mais la vraie harpe en avait davantage. Enfin, sur le cylindre en lapis de *Dumu-kisal* (une dame de la cour ?) deux pages ont saisi les pattes du taureau, et le harpiste s'avance en jouant, précédé du chœur qui frappe des mains en cadence.

LES ÉCHIQUIERS. — Notre jeu de l'oie est renouvelé des Grecs, mais que dire des beaux échiquiers ou jeux de dames de la reine Shoubad ? Ils affectent la forme d'un double T, un pont de deux carrés reliant deux forteresses de douze et six carrés. D'autres ont été retrouvés à Suse et à Bismya. Des modèles sur briques trouvés à Our, sont en forme de T simple, une longue queue de huit carrés marqués de trois croix se rattachant à une forteresse de douze cases. C'est le modèle même du bel échiquier en ivoire d'Enkomi en Chypre, ou de l'échiquier provenant de la tombe de la reine Hatasu en Égypte. Ce dernier est muni au-dessous d'un petit tiroir pour les pions, comme les échiquiers de Shoubad. Nous ne connaissons pas les règles du jeu. Les Égyptiens le nommaient « jeu de voleur », et se servaient de pions à tête de chacal. L'Université de Yale possède un échiquier en terre cuite provenant de Bagdad et formé de deux forteresses de 12 carrés, reliées par un pont de sept marqué de trois croix. Les briques d'Our sont du temps du roi Doungi. Les échiquiers en forme de double T de Shoubad semblent

les plus anciens, et ils l'emportent sur tous par la beauté des gravures et la richesse des matériaux. Le seul qui puisse leur être comparé est l'échiquier bien plus récent, retrouvé à Cnossos dans le trésor du temple. Celui-ci est fait d'ivoire, d'or et de cristal recouvert de poudre de cobalt



FIG. 36.
A. Cylindre en lapis de Nin-tur-nin.
(Musée de l'Univ. de Pennsylvanie)



FIG. 37.
Empreinte de cachet de
Nin-tur-nin.

bleue. La boîte placée au-dessous contient des pièces représentant des rosettes et des argonautes.

Les échiquiers du temps de Shoubad ont des cases de coquille gravée, encadrées de lapis, de bordures de mosaïque, et sont montés sur argent. Cinq exemplaires plus ou moins complets et des fragments nous ont été livrés par les tombes pré-dynastiques. L'exemplaire du British Museum était en bois enduit de bitume. Le dessus est couvert de carrés de coquille encadrés de lapis, de nacre et de calcaire rouge. Le dessous ressemble à un jeu de trictrac, avec des triangles de pâte rouge et de nacre. Des bandes de lapis séparent les plaques. Les dessins figurent des étoiles, des yeux, des cercles, des échelles, des chevrons, des croix et des groupes de cinq points. Le motif de l'œil avec pupille en lapis incrusté est répété en bordure.

Les pions trouvés dans une autre tombe sont des séries de rondelles blanches et noires, ornées de cinq points incrustés, noirs et blancs. Les séries vont par sept. D'autres pièces affectent la forme de sphères aplaties, en coquille, marquées d'une croix ou d'un point, ou de pyramides triangulaires avec point en pierre de couleur ou coquille incrustée aux angles.

L'échiquier déposé dans la tombe de Shoubad à côté de son chariot est moins beau, mais il est complet, avec deux séries de pions et les dés. Les pions sont carrés. Sept présentent des figures d'animaux gravés sur coquille, sept ont cinq points blancs incrustés sur pierre noire. Les pions étaient disposés en deux piles sous l'échiquier, avec deux jeux de dés, l'un en coquille avec points de lapis, l'autre en lapis avec points d'or. Cet échiquier et les deux suivants sont au Musée de Badgad.

L'échiquier du roi inconnu, ainsi que la barque d'argent, est passé inaperçu des voleurs qui ont pillé la tombe. Il est complet, du modèle courant, avec plaques gravées représentant des animaux, des dessins conventionnels, encadrées de lapis. Il est monté sur une planche recouverte d'une plaque d'argent au dos. Un tiroir ménagé dans l'épaisseur contenait les pions, sept carrés noirs incrustés de cinq points blancs, sept carrés en coquille gravée représentant des animaux, et un marqueur en nacre, rond, orné d'une rosette.



FIG. 38. — EMPREINTE DE CACHET DE MES-ANNI-PADDA, ROI DE KISH.

La tombe de l'étendard en mosaïque a livré aussi un beau fragment d'échiquier du même style : plaques de coquille gravée, encadrées de lapis et montées sur argent. On y trouve les sujets favoris et classiques : taureaux et bouquetins affrontés de chaque côté d'un arbre héraldique à feuilles lancéolées et fleur en étoile, et surtout le lion, le royal chasseur, attaquant cerf, taureau et bouquetin.

Sur un dernier fragment d'échiquier, restauré à Philadelphie, les lignes gravées sont colorées, les animaux en noir, le feuillage en rouge. Dans la décoration de la bordure, l'œil est coloré en rouge, avec pupille en lapis.

LES BOUQUETINS D'OR. — Les statuettes en ronde-bosse des deux boucs dressés parmi les branches d'un arbuste en fleurs, sont le chef-d'œuvre de cet art sumérien curieux et raffiné, qui associe volontiers le haut et le bas-relief, la gravure sur plaque et l'incrustation, et atteint par la polychromie des matériaux, or, argent, coquille, lapis, pierre jaune et rouge, et bitume noir, des effets inattendus.

Les boucs ont 51 cm. de haut, et se dressent sur leurs pattes de derrière. Leurs pattes de devant s'appuient sur les branches d'un buisson d'or dont ils semblent brouter feuilles et fleurs. Les boucs ont la tête et les pattes en or ; les cornes, la barbe, les yeux et le poil des épaules en lapis ; le reste de la toison en coquille. Chaque mèche est taillée à part et gravée. Le ventre est recouvert d'une plaque d'argent. Un bloc de mosaïque blanche et jaune monté sur argent sert de base au groupe. Un tube d'or en forme de douille, enfoncé entre les épaules, prouve que la statuette faisait partie d'un ensemble décoratif, et servait de support à une table votive, un autel à parfums. Sur un cachet du Musée de Berlin, un taureau rampant orne la base d'un dressoir sumérien. Les figures animales décorant les harpes, ou les mascottes ornant les porte-rênes des chars, sont du même goût.

LES CACHETS. — De nombreux cylindres-cachets sont sortis du cimetière royal d'Our. Beaucoup sont des bijoux d'or, de coquille, de lapis, admirablement gravés, et plusieurs portent des inscriptions historiques. Ils intéressent par là même au plus haut point l'art sumérien et fournissent une base sûre à la chronologie. Ils se divisent en trois groupes : période de Shoubad et des rois prédynastiques ; période des rois de la première dynastie ; période de Sargon. L'influence de l'Elam est sensible au temps de Shoubad. Elle va diminuant et se perd au profit de Kish au temps de la première dynastie. Elle disparaît au temps de Sargon et du triomphe de l'école accadienne.

Banquets et scènes de chasse sont les motifs favoris de la gravure sur cachet au temps de Shoubad. Les trois cachets de la reine, et celui de *Dumu-kisal*, dame de la cour, en beau lapis bleu, le cachet en or d'une prêtresse inconnue, représentent à satiété ces festins de vin qui auraient pu inspirer les poètes de l'Olympe ou du Valhalla. Le roi et la reine sont assis sur des trônes. Ils lèvent leur coupe d'or, la timbale d'or côtelée, ciselée de la reine. Les serviteurs, l'échanson, le

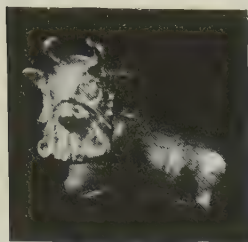


FIG. 39.

AMULETTE EN OR.



FIG. 40.

TROIS PLAQUES EN COQUILLE GRAVÉE, TROUVÉES DANS LE TOMBEAU
DE LA REINE SHOUBAD.

FIG. 41.

AMULETTE EN OR.

(Musée de l'Université de Pennsylvanie.)

(British Museum.)

porte-éventail s'empresse servent de longs tubes deux exemplaires sont à Philadelphie — pour boire entre eux. Le dresseur est choix, viandes, pain, couciens font résonner la les chanteurs frappent des

Ces scènes réelles, vée, sans avoir la solennieuses, peuvent avoir un Prêtre et prêtresse d'Our, dieux lunaires, ont peut-dresseur devient aisément y a loin du charme naïf de cour et à l'adoration maines. Les dresseurs suméfont date et disparaissent au tie. L'inspiration des scènes même que celle de la grande position épisodique et le désur l'harmonie de l'ensemble. tendre se réduisent à un cercle, rond, qui leur donne l'aspect

Parfois des scènes de registre et font pendant au pants, croisés, couchés, en épars, attaqués par le chasseur écho des chasses réalistes tionnelles à l'école sumérienne.



FIG. 42.

COQUILLE GRAVÉE, ROI SUMÉRIEN.
(Musée de Bagdad.)

FIG. 43.

CYLINDRE EN OR.
(Musée de Bagdad.)

sent alentour. Ou bien ils d'or et de lapis — dont jourd'hui conservés à à la jarre pleine placée chargé de morceaux de pes d'albâtre. Les musiharpe et les cymbales, et mains en cadence.

empruntées à la vie prinité des pompes relisens rituel plus profond. incarnation terrestre des être servi de modèles. Le table d'offrande. Mais il de ces banquets, au style des dieux à formes hu-

riens, les festins avec musique temps de la première dynasgravées sur les cachets est la stèle en mosaïque. La comtail pittoresque l'emportent Les têtes taillées dans le lapis avec nez proéminent et œil d'oiseaux.

chasse envahissent le second banquet. Les animaux ramlutte, dominés par l'aigle, debout ou à genoux, sont un d'Elam, devenues convenNous sommes au pays de

Nemrod. La légende s'ajoute à l'histoire. Gilgamesh, le héros chasseur, et son compagnon, l'homme-taureau Enkidou, sont un inépuisable sujet épique, dont la gravure sur cachet est l'illustration : telles, sur quatre cachets en coquille et lapis, les chasses du roi et des grands officiers, au temps de Shoubad. La gravure en est magnifique et probablement due à un même artiste. Les inscriptions leur donnent une valeur historique hors pair. Le premier est celui d'un roi prédynastique inconnu jusqu'ici : Akalamdoug, roi d'Our, et Ashou-siligan, sa femme. Le second est celui de Shara-ligir (?), scribe de la reine Shoubad. Le troisième appartient à Lougal-shagpadda, serviteur de la reine, sinon son mari, et le quatrième à un certain Ezida. Des lions attaquent des taureaux, des béliers, des cerfs, des bouquetins à cornes en sabre ou en spirale. Parfois le léopard accompagne le lion. Un scorpion, des taureaux à face humaine, Enkidou, l'homme-taureau, tenant une hampe bouclée, sont de petites figures accessoires. La composition héraldique, symétrique, propre à l'art sumérien, ici nette et profondément entaillée, a une valeur artistique bien supérieure à celle de la première dynastie d'Our qui recopiera les mêmes modèles. Elle a aussi une grâce naturelle à mi-chemin entre les chasses réalistes d'Elam et les compositions classiques et mythologiques du temps de Sargon. Le chasseur élamite chasse au chien courant. Il est armé de la hache, de l'épieu, de l'arc et des flèches. Il tire debout ou à genoux. Il a pour gibier favori le lion, le bouquetin, le sanglier. Le chasseur sumérien triomphe dans la lutte corps à corps. Il est rarement représenté à genoux. Ses armes sont celles des habitants de la plaine, la masse, la dague, le bâton courbe, la lance. C'est un jeune athlète, nu, imberbe, la tête de profil et couronnée de mèches folles, pareilles à la crinière des lions et à la toison des béliers. Cylindres et plaques gravées ont un répertoire commun : taureau, lion, léopard, bouquetin, béliers, cerf, bison barbu à face humaine, homme-taureau Enkidou, buissons et collines, scorpion et serpent. Mais le jeune chasseur imberbe fait date. Il est encore très près du chasseur élamite, et ne se confond pas avec la figure légendaire du Gilgamesh barbu.

Trois monuments historiques témoignent de l'art des graveurs au temps de la première dynastie d'Our. Ce sont le cachet en lapis de Nin-tour-nin ; une empreinte sur argile à son nom ; enfin une autre au nom de Mes-anni-padda. Ce dernier est le premier roi de la plus ancienne dynastie d'Our mentionnée sur les listes royales. Nin-tour-nin est sa femme, d'après l'inscription gravée sur son cachet. Mes-anni-padda lui-même porte sur son empreinte le titre, non de roi d'Our, mais de roi de Kish. Le problème artistique se double ici d'un problème historique et trahit une influence nouvelle venue du Nord.

Les belles scènes de chasse du temps de Shoubad, sont réduites sur le cachet de Nin-tour-nin à deux registres de petites figures confuses. C'est là une imitation inférieure. Le jeune athlète imberbe et de profil s'y retrouve, luttant avec les bêtes sauvages d'Elam, le cerf et l'antilope, mais aussi le Gilgamesh légendaire,

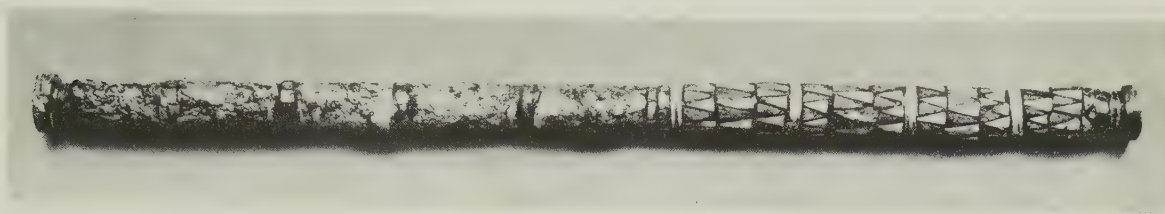


FIG. 43. — SCEPTRE EN MOSAÏQUE. (Musée de l'Université de Pennsylvanie et British Museum.)

barbu, vu de face, figure désormais classique. Le même Gilgamesh est représenté sur l'empreinte qui porte le nom de Nin-tour-nin, et sur celle de Mes-anni-padda. Mais la figure du héros chasseur sur l'empreinte de Mes-anni-padda, et certains détails de la gravure jettent un jour inattendu sur ce qu'il ne faut pas hésiter à appeler l'école de Kish et le style accadien. Le jeune athlète de profil, qui saisit le lion par la queue et le frappe de sa dague, n'est plus imberbe, mais porte une longue barbe en collier, peut-être une barbe postiche. Ses mèches folles sont nouées d'un diadème qui plat en usage à Sargon et bien ravant. La composition espacée, le relief corps sont un Nord, comme allongée et ferme. L'inscription encore symboles nousant et de l'étoile. La composition sa-l'inscription té-esprit de nou-petits person-poursuivant et s'agrippant par un pied forment une chaîne close. Leur main libre tient un poignard. Ils sont imberbes. Leurs longs cheveux flottent sur le dos, mais sont noués par un bandeau autour de la tête. L'ingéniosité du dessin, le mouvement, la hardiesse des raccourcis, en font un petit chef-d'œuvre d'invention libre. L'inscription porte encore, outre le nom de Mes-anni-padda, roi de Kish, le titre d'une concubine, qui n'est peut-être pas Nin-tournin. La prêtresse d'Our devait avoir une rivale à Kish.



FIG. 44. — BOÎTE À FARD DE LA REINE SHOUBAD, COUVERCLE EN COQUILLE ET LAPIS. (Musée de l'Université de Pennsylvanie.)

annonce le bonnet Kish au temps de des siècles aupa-position claire des et non plus croi-sculptural des trait des écoles du aussi la forme des signes de l'in-linéaire, et les veaux du crois-Enfin la petite vante placée sous moigne du même veauté. Quatre nages nus (?) se

Un dernier cylindre, du temps de Sargon, établit le triomphe de l'art du Nord, aux dépens des traditions élamites. C'est le cachet du majordome de la propre

filles de Sargon. La gracieuse princesse Enkhedou-anna, était grande prêtresse à Our, vivante incarnation de l'épouse du dieu-lune. Elle s'est fait représenter en relief sur un disque d'albâtre, présidant à une libation. Il y aurait beaucoup à dire sur ce relief, d'une belle simplicité sargonique, sur le costume, les tresses et le bandeau de la princesse, à la mode de Kish. La même influence se manifeste sur le cachet d'Adda, son majordome. Le chasseur, de profil, porte la barbe longue et le béret plat qui sont un indice sûr de l'époque sargonide. Il porte aussi les cheveux sur le cou, et un pagne court, uni, brodé, fermant sur le côté. Enkidou, de profil, lutte avec un bison barbu à face humaine. Ce sont là des figures légendaires. Les bisons portent aussi la triple ceinture. Bientôt le bison disparaîtra et sera remplacé par le buffle des marais, aux cornes rugueuses et tombantes. Le choix des animaux trahit l'accadien de la plaine, peu familier avec la faune d'Elam. Le cerf devient rare, le léopard disparaît. Chèvres, bouquetins, moufflons, sont moins fréquents, et dessinés à une échelle plus petite. Le style d'école remplace la vision directe. Gilgamesh et Enkidou, classiques, barbus et vus de face, luttent avec des taureaux et des lions. A lui seul, le chasseur à la mode de Kish fait date. Il marque la plus récente des trois époques d'art qu'il est désormais impossible de confondre : l'art de Shoubad, l'art de la première dynastie d'Our, l'art de Sargon.

L. LEGRAIN.



FIG. 45.
TÊTE DE LIONNE EN ARGENT.
(Mus. de l'Univ. de Pennsylvanie.)



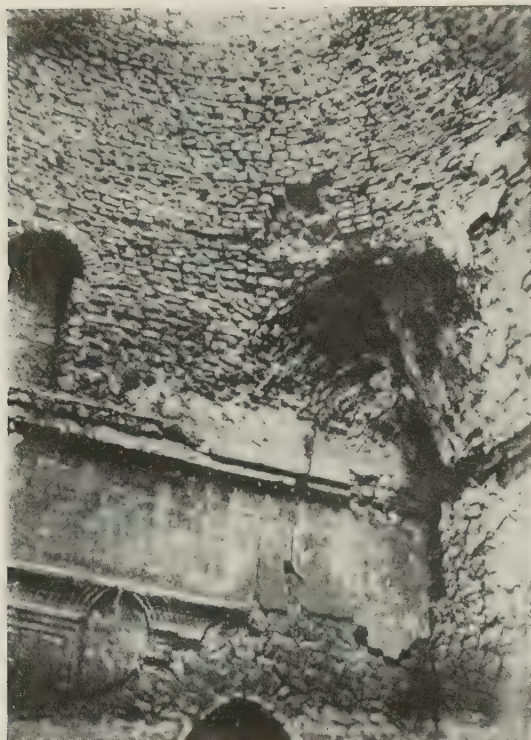
DE LA TROMPE AUX « MUKARNAS »



FIG. 1. — MOSQUÉE AL AKMAR, AU CAIRE.

L'architecture musulmane a aimé les trompes aux formes compliquées ; elle les a creusées de cellules, hérissées de stalactites. Les auteurs, qui les ont étudiées, ont recouru, pour les désigner, à des termes divers : nids d'abeille, pendentifs. Les peuples de langue arabe les appellent d'un nom générique « mukarnas ». Pour suivre leur évolution, il convient d'abord de préciser le sens des mots et de distinguer les éléments. Le pendentif désigne en architecture un triangle sphérique, appartenant ou non à la même sphère que la coupole superposée. Il faut donc éviter d'employer ce terme pour indiquer les stalactites, qui, sans doute, « pendent » de la trompe, mais dont l'aspect et le rôle sont tout différents. La stalactite est un volume suspendu dans le vide, qui affecte le plus souvent l'apparence d'un tronc de pyramide renversé et dont les

côtés sont des polygones, en l'espèce des trapèzes, en général sphériques. L'expression « nid d'abeille » fait image, mais les défoncements qu'on observe n'ont



Phot. L. Dieulafoy.

FIG. 2. — TROMPE DE FIROUZABAD.

l'espace et dans le temps et son effort, si méritoire soit-il, ne lui a pas permis de justifier sa première phrase : « Le présent travail donne la solution d'un problème qui a été beaucoup étudié par les archéologues. » Notre ami, M. Ed. Pauty, architecte expert du Comité de conservation des monuments de l'art arabe au Caire, a donné dans le *Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale du*

pas la figure de cellules pentagonales ; ils sont constitués par une collection de petites trompes ou de petites niches, dont l'ensemble forme lui-même une trompe plus vaste. Il vaut donc mieux se servir, en leur acception rigoureuse, des termes : pendentifs, trompes, niches, stalactites, et employer, pour désigner leurs diverses combinaisons, le mot « mukarnas »¹.

Il n'est pas moins indispensable de suivre l'ordre chronologique et, pour déterminer l'expansion de ces formes, de considérer tout le bassin méditerranéen et les pays de l'Asie antérieure, la Mésopotamie et la Perse. Dans un petit volume récent (Paris, 1928) intitulé : *Pendentifs, trompes et stalactites dans l'architecture orientale*, M. Rosintal passe directement de la trompe byzantine aux formes turques qui datent du XIII^e et du XIV^e siècle ; il néglige totalement les trompes fatimides du Maghreb et de l'Égypte ; il appelle ogival l'arc brisé. Son étude est donc limitée à la fois dans

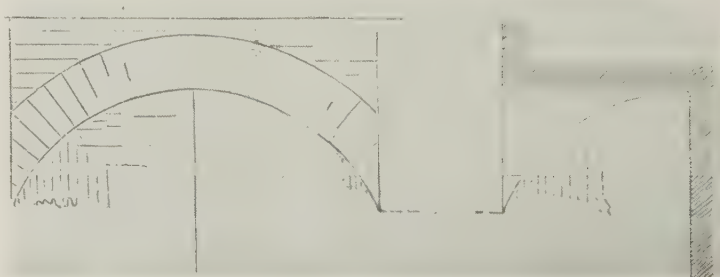


FIG. 3. — TROMPE SYRIENNE. Extr. de Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*.

1. A l'origine le mot « mukarnas » correspond exactement à notre mot « stalactite ». C'est, en effet, un participe pris substantivement, qui veut dire *congelé, congélation*. Peu à peu le sens s'est étendu et aujourd'hui ce mot désigne à la fois l'ensemble des stalactites, de la trompe où ils se trouvent et des niches qui les accompagnent.

Caire, t. XXIX, 1929, un article modestement intitulé : « Contribution à l'étude des stalactites », où il a très bien vu l'importance des monuments de l'Égypte. Il a

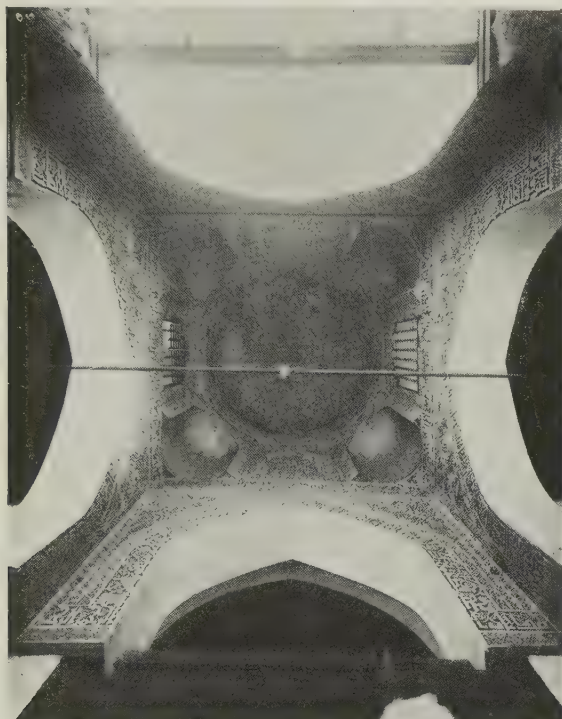


FIG. 4. — AL AZHAR. COUPOLE DU PORCHE D'ENTRÉE (XI^e S.),
LE CAIRE.

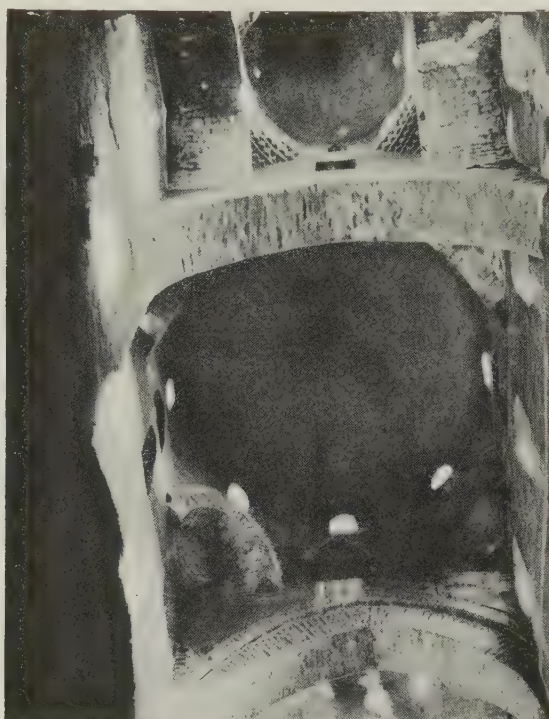


FIG. 5. — LE COUVET BLANC, A SOHAG (ÉGYPTE).
VOÛTES DU TRANSEPT.

suivi l'évolution de la trompe, du XI^e au XV^e siècle, avec toute la compétence d'un architecte et la méthode d'un historien, et il a justement insisté sur le rôle constructif de la trompe et l'importance des tracés graphiques dans l'art musulman. Nous croyons toutefois qu'une étude séparée des diverses formes architecturales comprises dans les mukarnas et qu'une vue d'ensemble des pays où ils se sont développés peuvent seules nous expliquer clairement leur origine et leurs vicissitudes.

*
* *

Les Romains avaient employé la trompe pour couronner une niche ¹, mais ils

1. D'après Gsell (*Monuments antiques de l'Algérie*, I, 183), les Romains auraient employé la trompe pour soutenir une coupole couvrant un édicule situé au-dessus de l'arc de triomphe de Caracalla à Tebessa. Mais il ne s'agit là que d'une hypothèse, car la partie haute de ce monument est presque complètement ruinée et, le fait serait-il prouvé, on remarquera que, de l'aveu de M. Gsell, quarante ans avant cet arc daté de 214, l'arc de Tripoli, bâti sous Marc-Aurèle, et aussi celui de Lattaquieh, qui semble remonter à Septime-Sévère, présentaient une coupole. Les exemples orientaux sont donc antérieurs.

avaient posé plutôt leurs coupoles sur des soubassements ronds ou polygonaux. La trompe, permettant de passer du plan carré au plan circulaire, apparaît à peu

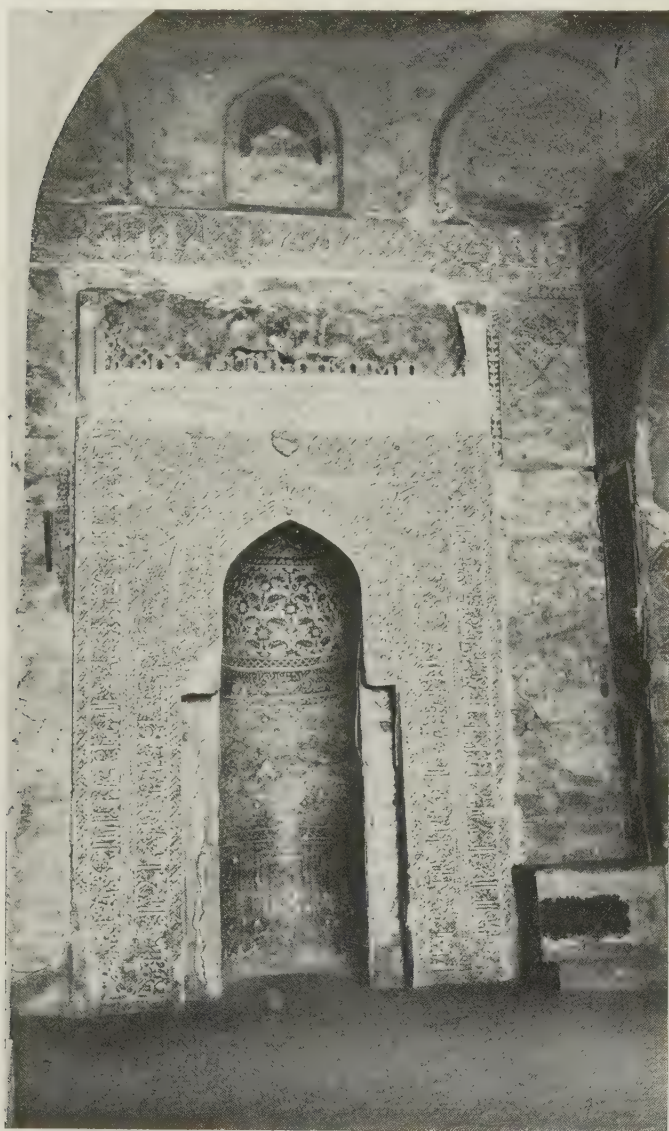


FIG. 6. — MACHAD DE GIYUCHI (1087). LE CAIRE.

an impressive organic coordination of these two contrasting spatial units ».

près à la même époque en Occident et en Orient. En Italie, nous la trouvons au ^{ve} siècle à San Giovanni in Fonte à Naples, au ^{vi} à Saint-Vital de Ravenne. Ce procédé ne semble pas avoir été très largement usité en Occident, et c'est pourquoi il est difficile de croire, avec MM. Rivoira et de Lasteyrie, qu'il ait été importé en Orient par les Romains. En Asie, au contraire, la trompe est très répandue et nous pouvons suivre son histoire sans interruption depuis le ^{iv} ou le ^v siècle. Aussi les orientalistes n'hésitent-ils pas à proclamer son origine persane. En deux petits volumes, récemment édités à l'occasion de l'Exposition de Londres, nous lisons des professions de foi qui ont dû réjouir M. Strzygowski ¹. M. Creswell proclame ² : « The squinch was a fundamental discovery in architecture, a discovery for which Persian architects must receive credit. » M. Pope ³ remarque que les Romains ont élevé leurs coupoles sur des socles circulaires, tandis que les Persans les ont placées sur des bases rectangulaires, « attaining

1. Selon M. Strzygowski, les trompes de Naples et de Saint-Vital sont des imitations de modèles orientaux. Cet auteur, dans son livre, *Die Baukunst der Armenier*, prétend même que des influences arméniennes se sont exercées à Rome dès l'époque du Panthéon.

2. *Persian Art*, Londres, 1930, in-16, p. 50.

3. *Introduction to Persian art*. Londres, 1930, in-8°, p. 27.

Quel qu'ait été le pays natal de la trompe — et il semble bien aujourd'hui qu'il soit l'Orient —, on peut distinguer plusieurs types :

I. LA TROMPE PERSANE. —

Les édifices de Firouzabad, Sarwistan, Buschor possèdent des trompes. M. Dieulafoy attribuait certains d'entre eux à l'époque achéménide. On s'accorde aujourd'hui à les dater de l'époque sassanide (226 après J.-C. — 641). A Firouzabad, la trompe est construite en briques ; elle constitue une sorte de renforcement au-dessus de l'angle du carré. Suivant un procédé fréquent dans les voûtes persanes, elle est formée de lits qui, partant de sa base, viennent se rejoindre suivant une ligne médiane, qui prolonge l'arête de l'angle inférieur ¹. La trompe n'est donc pas exactement un demi-cône ; elle est formée plutôt par deux sections de cône ; elle annonce déjà la trompe dont l'arc de tête est franchement brisé. A Sarwistan, les lits sont horizontaux et la trompe appartient à une zone intermédiaire entre le socle et la coupole, le tambour. Dès l'époque initiale de la trompe, nous distinguons ainsi deux manières d'appareiller. La première celle de Sarwistan, se retrouve à Buschor, au sud de Nichapour.



Photo Pope

FIG. 7. — MESHED DJUMÉ (XII^e S.), ISPAHAN.

1. On notera que cette arête de la trompe primitive se retrouve dans les pendentifs embryonnaires des Thermes de Caracalla à Rome, qui ne sont pas des triangles sphériques, mais « une amorce d'arc de cloître... » (Choisy, *Histoire de l'architecture*, I, 527). Il est facile de supposer que les architectes, pour passer du carré au cercle, eurent l'idée, dans un cas comme dans l'autre, de courber l'arête du dièdre de base.

M. Strzygowski a justement insisté sur la parenté de ces trompes avec celles que Von le Coq a découvertes dans le Turkestan ¹.

La trompe persane émigra bientôt. On la trouve au iv^e siècle à El Hadra, à Amida ², au v^e siècle à Mar Yuhanna dans le Tur Abdin ³. M. Strzygowski a bien



FIG. 8. — BAB ZUWAILA (1091). LE CAIRE.

montré l'importance de ce couvent pour l'histoire de la trompe persane ⁴. Un autre exemple de trompe persane existait en Égypte, au couvent de Al Medineh, à Antinoé. M. Monneret de Villard, qui l'a étudiée et photographiée avant sa destruction, ne la croyait pas antérieure au vi^e siècle ⁵. A Jérusalem, à la mosquée d'El Aksa, au viii^e siècle, elle existe, discrète, à la base des pendentifs. Elle est employée à Ukhaïdir dans la galerie 134 et dans la mosquée ⁶.

2. LA TROMPE SYRIENNE. — En Syrie, pays de pierre, la trompe prend un autre aspect. Pour passer du carré au cercle, les architectes syriens ont d'abord recouru à un procédé très simple, qui prétendait, en somme, résoudre le problème de la quadrature du cercle ; ils ont établi sur l'angle du carré une dalle biaise, ils opéraient comme les charpentiers qui, sur la base rectangulaire des murs, posaient un rectangle de poutres à 45° ⁷. Ils obtenaient

un octogone et, par une série d'encorbellements, passaient à un polygone de 16, 32 côtés, enfin au cercle.

Tel est le moyen employé à la kalybé de Omm-es-Zeitun (en 282), à Chaqqa, à la fin du iii^e siècle, à Saint-Georges d'Ezra, au vi^e siècle. Les églises à coupole se multiplient en Syrie, en Arménie, en Asie-Mineure, au v^e siècle ; c'est Kodja-

1. *Die Baukunst der Armenier*, p. 363.

2. Strzygowski, *Amida*, p. 179.

3. Miss Bell, *apud* Strzygowsky Van Berchem, *Amida*, p. 231.

4. *Ibidem*, p. 264.

5. *Les couvents près de Sohag*. Milan, 1926, p. 72.

6. Miss Bell, *Ukhaïdir*, pl. 20 et 25.

7. C'est de ce procédé que sont nés les arcs transversaux sur l'angle qu'on observe aussi bien en Syrie qu'en Moldavie et à Cordoue. Cf. G. Bals, *Sur une particularité des voûtes moldaves*. Bulletin de la section historique de l'Académie roumaine, t. XI, 1924.

Kalessi, en Isaurie, au ^{vi}^e siècle, c'est l'église *extra muros* de Rusafah, c'est Andarin, puis Awan, Mzchat, Saint-Clément d'Angora, etc. Des solutions nouvelles apparaissent alors. Au lieu de tendre sur l'angle un support plat et monolithe, les architectes eurent l'idée d'appareiller un arc. A Saint-Clément d'Angora ¹, la coupole repose ainsi sur des arcs diagonaux bandés entre les grands arcs. A la tour latérale Nord de Rusafah, un arc retombe sur deux colonnettes adossées au mur et supportées par des corbeaux. Nous n'ignorons pas que M. Guyer ² estime que cet arc soutenait à l'origine non pas une coupole, mais un plafond. On peut en tout cas rapprocher cet arc de celui de Karaneh, étudié par miss Bell, et qui reste également bandé sur un angle. Au ^{ix}^e siècle ce type a déjà émigré à l'autre bout de la Méditerranée : à la grande mosquée de Kairouan, l'arc transversal repose sur des colonnettes, elles-mêmes soutenues par des corbeaux.

Il avait suffi de « bourrer » le vide entre cet arc de tête et l'angle du carré. Plusieurs systèmes étaient possibles : ou bien on pouvait, comme l'a indiqué Choisy, « prolonger les généra-



FIG. 9. — MOSQUÉE DE SAYYEDA RUKAIYA (1137). LE CAIRE.

1. Père de Jerphanion, *Mélanges d'archéologie anatolienne*, p. 113.

2. Dans Sarre et Herzfeld, *Archäologische Reise*, II, p. x, pl. LX, M. Herzfeld (pl. CXXII) a tenté une restauration du toit de Rusafah. M. Guyer ajoute qu'il ne faut établir aucune comparaison entre cet arc de Rusafah et ceux qui existent dans le couvent de Sohag en Égypte, publiés par M. Monneret de Villard (*op. cit.*) et qui seraient dus à une réfection du ^{xii}^e siècle. On notera que les trompes de Sohag, reposant sur deux colonnes, et dont le fond est garni d'autres colonnes, ressemblent à celles du Puy, de Tournus, qui sont du ^{xii}^e siècle et à celles de Cordoue, qui sont antérieures. Il ne s'ensuit pas que les architectes français et égyptiens se soient connus; ils ont pu s'inspirer d'un modèle commun, aujourd'hui disparu. C'est le même type de trompe qui a été refait à Lyon, à Saint-Martin-d'Ainay. On peut se demander si à Saint-Cydroine (Côte-d'Or), les colonnettes qui flanquent le deuxième étage de la trompe n'étaient pas destinées à recevoir ces arcs. (Cf. L. Hauteceur, *L'architecture en Bourgogne*, p. 77.)

trices horizontales de l'arceau de tête jusqu'à leur rencontre avec les faces des murs »¹ (fig. 3), ou bien on pouvait, derrière cet arc, ouvrir une trompe persane.

En Arménie, en Syrie, en Asie-Mineure, cet arc de tête est presque toujours présent. Parfois même nous apercevons plusieurs arcs en encorbellement² ; nous

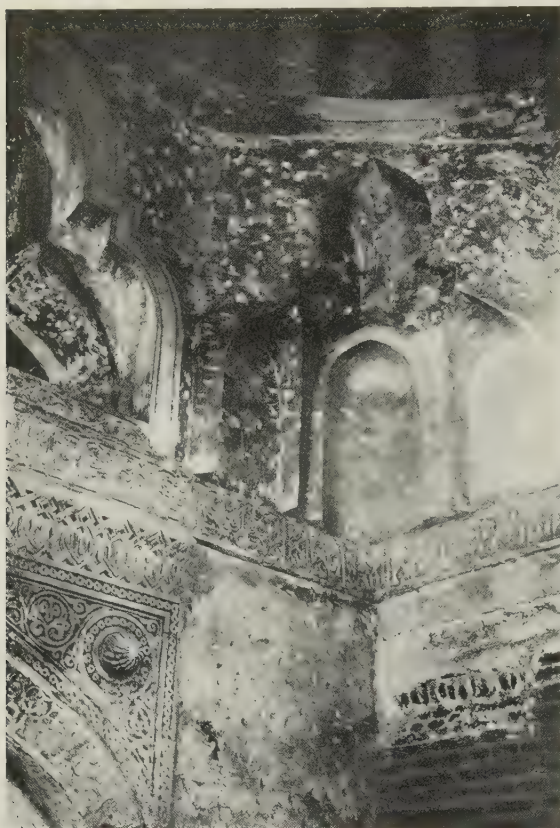


FIG. 10. — TOMBEAU DE SAYYEDA ATIKA (1100-1130).
LE CAIRE.



FIG. 11. — MAUSOLÉE DE MUHAMMAD AL GAFARI (1100-1130).
LE CAIRE.

en distinguons jusqu'à quatre à Kara Kilissé. L'appareil de la trompe peut varier : les assises sont horizontales à Awan ; les joints sont rayonnants dans les autres églises arméniennes ; ils sont croisés à Kara Kilissé. On notera que, dès le VIII^e siècle, les Arméniens ont jeté parfois entre les grands arcs et l'arc de tête des trompes, des petits arcs de décharge supplémentaires, qui se transforment bientôt en un second étage de trompes. Déjà naît l'idée de diviser la trompe, qui donnera aux XI^e et XIII^e siècles des formes nouvelles.

1. Choisy, *L'art de bâtir chez les Byzantins*, p. 84.

2. Awan (557), Mzchat (575), Wagharsapat (618), Bagaran (624), Alaman (637), Thalin (église de Marie), VII^e siècle.

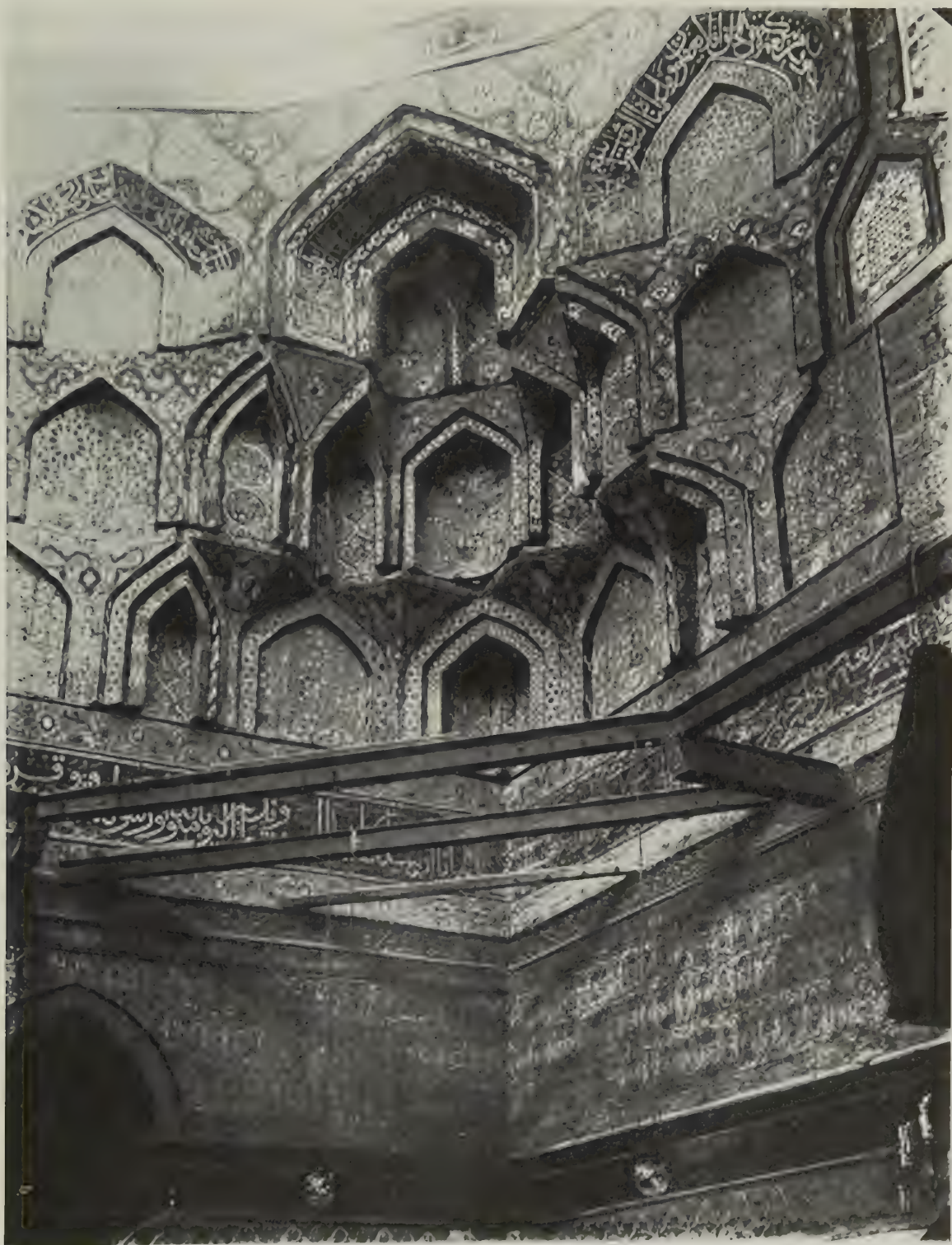


FIG. 12. — TOMBEAU DE L'IMAM CHAFEI (1220), LE CAIRE.

3. COMBINAISON DE LA TROMPE PERSANE ET DE LA TROMPE SYRIENNE. — Dans la trompe syrienne l'élément constructif était l'arc appareillé ; dans la trompe persane, c'était la trompe tout entière. Les architectes, qui, à la mode persane et mésopotamienne, usaient de la brique, vont bâtir leur trompe, comme en Perse,



FIG. 13. — MAUSOLÉE DE CHAGARETH ED DOR (1260). LE CAIRE.

mais ils tendront à son ouverture un arc de briques sur piédroits. Comme la brique fait queue dans le mur et se présente par l'angle, ces piédroits se terminent à leur base par un petit encorbellement triangulaire.

Déjà à Mar Yuhanna, dans le Tur Abdin, l'arc de tête apparaît. Les trompes du Dar el Khalifa à Samarra, au IX^e siècle¹, nous montrent ce type constitué. L'arc de tête est ici un arc brisé. C'est le moment où cette forme d'arc se répand dans le monde musulman². Elle convenait particulièrement à ces trompes d'ori-

1. Herzfeld, *Samarra, Aufnahmen...*, 1907, p. 5 et Sarre et Herzfeld, *Archäologische Reise*, p. 1 et 13.

2. Herzfeld, *Archäologische Reise*, II, 66, 92, note 1, 242-272, 333, note 2, prétend que l'arc brisé

gine persane, où l'angle de la base se continue dans la conque elle-même, qui devient un dièdre curviligne. Samarra se trouve au nord de Bagdad, sur la route qui reliait la Syrie à la Perse. Il n'est pas étonnant que les formes de trompes venues de ces deux pays se soient combinées en ce lieu.



FIG. 14. — TOMBEAU DE FATMA KHATOUN (XIV^e S.), LE CAIRE.

C'est ce type de trompe, avec un arc de tête dont les piédroits reposent sur le mur en un encorbellement triangulaire, qui va être employé le plus souvent dans les territoires islamiques du monde méditerranéen, de l'Égypte à la Sicile, du Maghreb à l'Espagne.

On peut distinguer deux variantes principales de ce type :

a) La trompe forme un demi-cône ou un cul-de-four, mais l'arc repose à la hauteur des sommiers sur les côtés du carré.

n'existe pas avant l'Islam. Il est cependant très nettement indiqué sur un plat sassanide du Musée de l'Ermitage (n° 2769), où une porte est représentée.

b) La trompe proprement dite est supportée par un demi-cylindre, construit par assises horizontales, si bien qu'une niche se substitue à la trompe basse précédente. Dans les deux cas nous retrouvons notre arc de tête et nos piédroits en encorbellement.

A Cordoue, la trompe apparaît au vestibule du Mihrab de Hakem II (961-976).

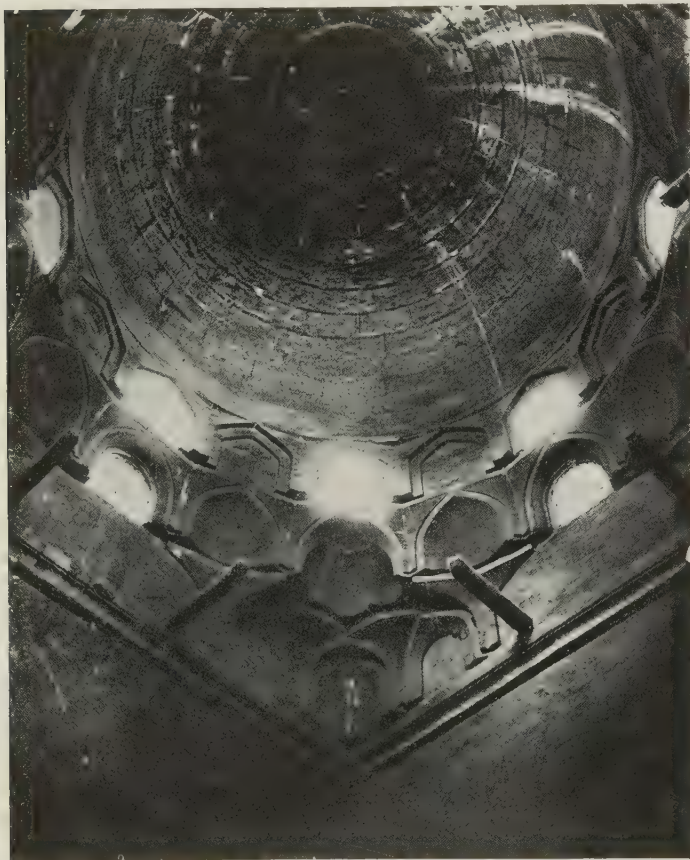


FIG. 15. — MADRASA ET TOMBEAU DE SANGAR EL GAULI (1310). LE CAIRE.

L'arc de tête y est polylobé à la mode maghrébine¹ et les nervures tendues au-dessus de la trompe offrent une tranche saillante en encorbellement. En Égypte, les exemples les plus anciens sont ceux des premières mosquées fatimides. Al Azhar a été bâtie en 359-361 de l'Hégire (970-797 A. D.), mais elle porte les traces de réfections opérées à la fin du x^e siècle, puis à la fin du xi^e ou au début du xii^e (fig. 4). El Hakem a été fondée en 991, mais sa coupole, construite en 1003, a été également reprise². Les Saba Banat, situées à l'est de Fostat, au sud du Caire, ont été élevées peu après 1016. Les trompes de tous ces édifices rappellent celles du Dar el Khalifa à Samarra. Aux Saba Banat, les arcs de tête sont des arcs persans. Cette influence, si fréquente dans les édifices fatimides, s'explique par la communauté du schisme chiite.

A la fin du xi^e siècle nous connaissons au Caire des trompes syriennes et des trompes persanes. Un exemple des premières (fig. 8) se trouve à Bab Zuweila (1091). Une pierre coupe à 45° les côtés de l'angle de base, à quoi elle se raccorde par une coquille creusée dans sa propre masse. Au-dessus, deux autres pierres en encorbellement forment console et soutiennent une dernière pierre creusée d'une

1. Ici le polylobe n'est pas autre chose qu'une traduction de la coquille qui orne le fond de certaines niches dès l'époque gréco-romaine. On voit à Kairouan, aux trompes de la coupole, comment s'opère le passage.

2. A. Flury, *Die Ornamente der Hahkem und Azharmoschee*, Heidelberg, 1912, in-4°.

deuxième coquille. Le tout est encadré par un arc appareillé qui permet de passer à l'octogone. Cette disposition, toute syrienne et exceptionnelle au Caire, ne nous surprend pas, si nous nous rappelons que les architectes étaient originaires d'Edesse.

Les trompes persanes du type employé aux Saba Banat sont les plus fréquentes. Nous les retrouvons (fig. 6) au Machad de Giyouchi (1085), aux mausolées des frères Youssef (vers 1100), d'Hassawati (1125), de Kassem Abu Tayeb (vers 1130), à l'église d'Amba Chenouna, au Vieux Caire¹. Nous y pouvons déjà noter une modification : nous trouvons devant la trompe deux voussures au lieu d'une, si bien que les encorbellements des piédroits commencent à dessiner les dents de scie.

Ce type apparaît identique en Sicile, où les influences fatimides s'exercèrent si longtemps, à l'église de San Cataldo et de Saint-Jean-des-Ermites à Palerme (xii^e siècle).

La trompe, née en Perse et en Syrie, s'est développée entre le iii^e et le viii^e siècle dans la Haute Mésopotamie, en Arménie ; elle émigre à Kairouan au ix^e siècle, elle s'implante définitivement en Égypte — où elle était apparue dès le vi^e ou vii^e siècle, — à la fin du x^e siècle. Or, on remarquera qu'elle se répand à la même époque dans le monde byzantin et roman. En Grèce, on la trouve à l'église d'Hosios-Lukas, élevée au début du xi^e siècle ; elle existait, semble-t-il, à la Peribleptos de Constantinople entre 1028 et 1034² ; on peut l'observer à Daphni, près d'Athènes, dont l'église est un peu postérieure. En ce sanctuaire, le côté de l'angle se prolonge dans la

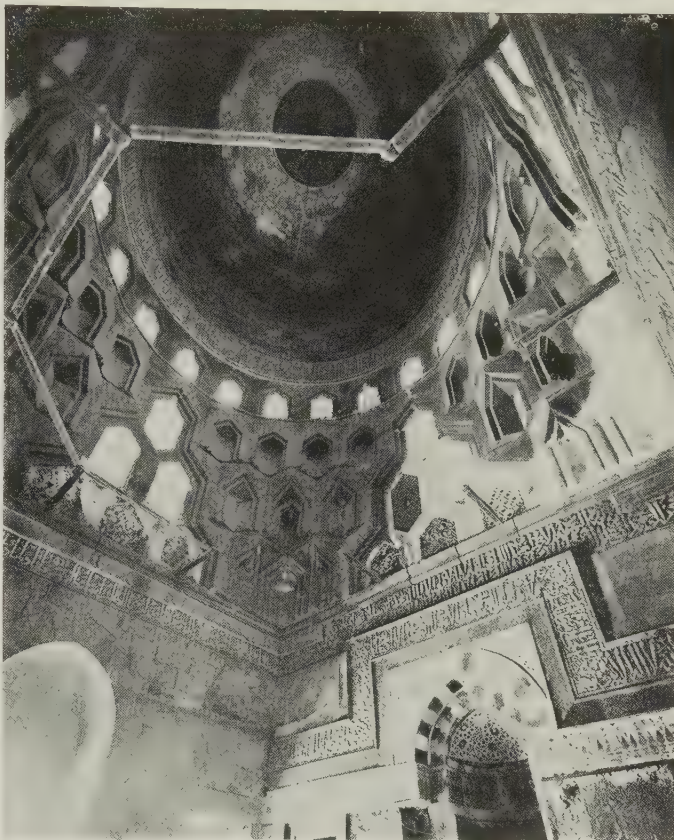


FIG. 16. — TOMBLAU DE SANGAR EL GAULI. LE CAIRE.

1. La trompe simple se maintient en Haute Égypte, dans l'église d'Akhmim (cf. Monneret de Villard, *Les couvents près de Sohag*, Milan, 1916, p. 73) et dans la nécropole d'Assouan, où une des trompes (mausolée 17) est encore appareillée comme les trompes persanes primitives (cf. Monneret de Villard, *La necropoli musulmana di Aswan*, Le Caire, 1930, in-4°).

2. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, I, 449.

trompe, tout comme à Samarra. Ce détail se retrouve à la Panaghia d'Athènes.

M. Puig y Cadafalch ¹ a montré que la coupole avait été introduite d'Orient, au XI^e siècle, dans les églises préromanes. Il écrivait dans sa conclusion : « Tout nous ramène à cet art mésopotamique que la renaissance de la Perse sassanide apporte en Méditerranée, propagé par la voie de la côte africaine, au moyen de

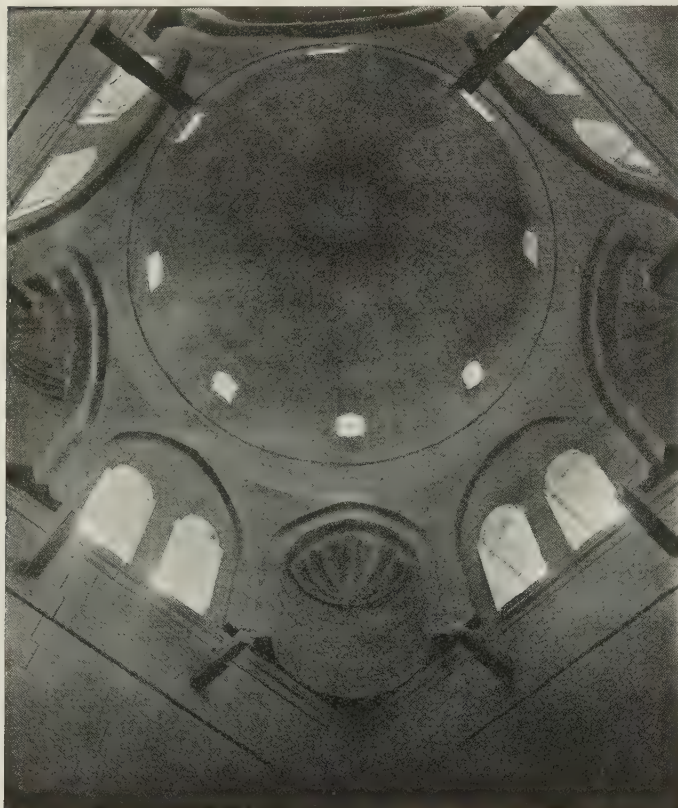


FIG. 17. — COUPOLE DU TOMBEAU DE TANKIZBOGHA, LE CAIRE.

l'art arabe, par Byzance, par l'Italie et par la France, au moyen du premier art roman. » L'histoire de la trompe justifie pleinement ces lignes du savant historien catalan. Nous ne pouvons étudier ici les différents types de trompes employés en Occident. Il nous suffirait d'indiquer qu'elle y devient familière au moment même où elle est habituelle dans le monde musulman. Une telle concomitance ne saurait être l'effet d'un hasard. N'est-ce pas à la même époque que l'architecture occidentale fait à l'architecture musulmane d'Espagne des emprunts que M. Mâle a signalés ? La Méditerranée a toujours servi de voie d'échanges entre les pays qui la bordent.

*
* *

La trompe, demeurée élémentaire jusqu'au XI^e siècle, va bientôt se compliquer dans les pays musulmans. L'idée de la diviser en compartiments n'était pas chose nouvelle : déjà à Raqqah, à l'iwan Sud du palais ², l'architecte avait, à l'intérieur de la trompe, établi trois étages de trompillons secondaires, mais ces trompillons étaient purement décoratifs ; ils étaient simplement dessinés dans le stuc. C'est à la fin du XI^e siècle que la division devint plus fréquente. Le cas le plus simple est celui de l'église Abou Saifain, au Vieux Caire. D'après M. Pauty ³, cette trompe daterait de

1. *Le premier art roman*, 120, 126.

2. Sarre et Herzfeld, *Archäologische Reise*, pl. LXX.

3. *Bois sculptés d'églises coptes*, Le Caire, 1931, in-4°.

975-996 ; nous la croyons plutôt contemporaine de la réfection de la chapelle Saint-Georges, qui se place entre 1074 et 1121. L'architecte a flanqué la trompe centrale, s'ouvrant sur un arc persan, de deux niches, une de chaque côté, dont le fond est à peine creusé, mais dont les piédroits supportent un angle aigu très saillant. Cette sorte de proue ou de bec sera désormais fréquent. A la chapelle Saint-Georges, dans la même église, ce premier rang est surmonté d'une seconde trompe divisée elle-même en deux trompillons ou, si l'on préfère, constituée par une demi-voûte d'arête, dont chaque quartier est soutenu par une niche plate à arc brisé. Tout l'ensemble présente l'aspect d'un trilobe, de cette forme chère aux Musulmans depuis qu'ils en avaient trouvé le modèle dans les baies de Samarra. Ce double étage de trompes était rendu nécessaire par l'élévation du tambour, qui résulte d'une modification des fenêtres.

C'est un système semblable que nous trouvons au Caire même en trois édifices voisins, qui sont peut-être l'œuvre du même architecte, les tombeaux de Gafari et d'Atika (entre 1100 et 1120) (fig. 10 et 11) et le machad de Sayeda Rokaiya (1133), puis à Yahiya ash Shabih' (1150). Nous donnons une vue de la trompe de Gafari démunie de stucs et de la trompe de Sayyeda Atika restaurée : on peut ainsi apercevoir l'appareillage de la brique. Dans l'angle du mur on passe, grâce à une brique en encorbellement, à la forme arrondie de la niche qui supporte le cul-de-four de la trompe. L'arc de tête de cette trompe repose sur des piédroits en encorbellement. De chaque côté les piédroits font saillie sur le mur, délimitant des niches plates et supportant des encorbellements en forme de proue. Le fond de la niche supérieure repose sur la clef de l'arc de la trompe inférieure et les piédroits sont en encorbellement sur le bec de ces proues. Cette niche supérieure est divisée elle-même en deux niches plates. Grâce à ce système, on obtient un octogone qui supporte, par des

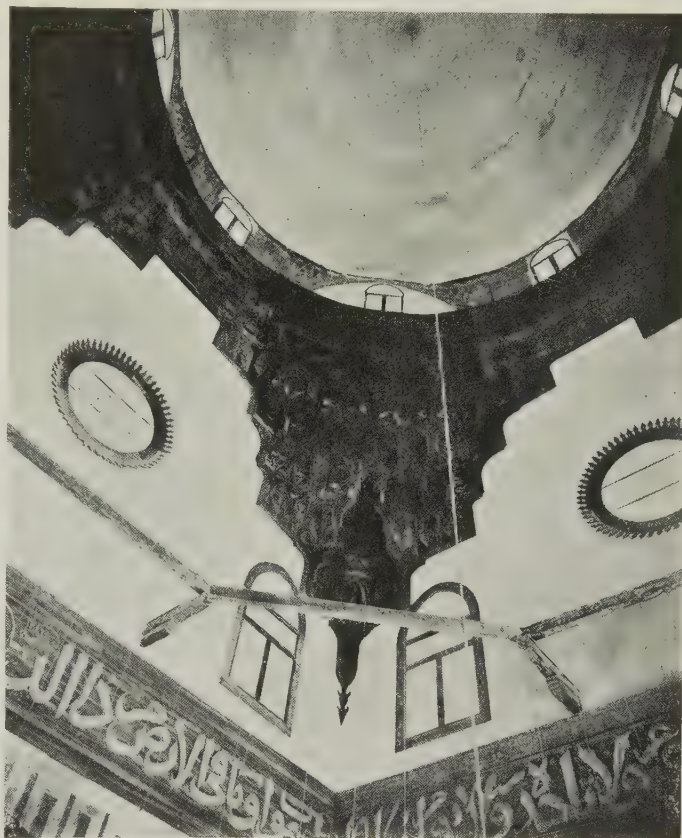


FIG. 18. — PENDENTIF DU TOMBEAU DU SULTAN HASSAN (1356). LE CAIRE.

encorbellements dans ses angles, la coupole. Un revêtement de stuc dissimule tout cet ensemble, que M. Pauty a justement nommé trompe musulmane.

Entre 1100 et 1120, tous les développements futurs de la trompe musulmane existent déjà en puissance. En 1211, à l'Imam Chafei (fig. 12) nous voyons les progrès réalisés : la trompe centrale est flanquée de deux niches de chaque côté au lieu

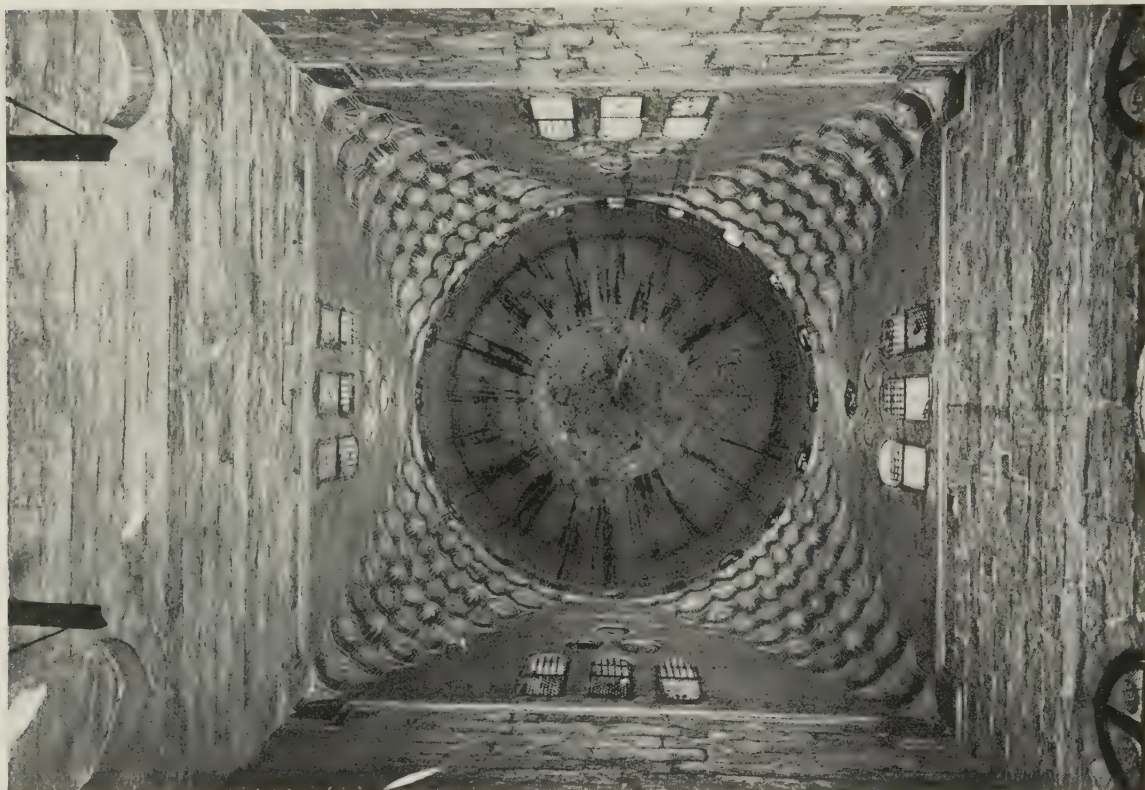


FIG. 19. — MOSQUÉE D'AL MUAYYAD (1420). LE CAIRE.

d'une, au-dessus nous avons encore cinq éléments plus serrés, enfin un troisième étage est formé d'une voussure épaisse, précédant une trompe subdivisée en deux niches. Tout cet ensemble forme une vaste trompe polylobée, qui est séparée des fenêtres par des niches plates, reposant sur des sortes de pendentifs. Il suffira de détacher ces pendentifs du mur pour obtenir la stalactite. Les variantes de ce type sont nombreuses au Caire. Nous ne pouvons ici les étudier toutes.

Cette division de la trompe, qui apparaît au Caire à la fin du ^x^e siècle, avait peut-être été inspirée par des exemples persans. A la Masjdjid Jami d'Is-pahan (1088), dont M. Pope a bien voulu nous confier une photographie (fig. 7), nous voyons dans un encadrement en arc persan un trilobe dont la partie supérieure est constituée par une voûte continue, brisée, dont la partie inférieure est formée

par une niche centrale et, de chaque côté, par des triangles concaves, portés les uns et les autres par un étage de niches. L'appareil ingénieux des briques montre que l'architecture persane était plus raffinée que celle du Caire. Elle se plaisait à des variations : une autre trompe du même monument possède une niche centrale, dont la base repose sur des encorbellements de briques en dents de scie ¹. Hors de

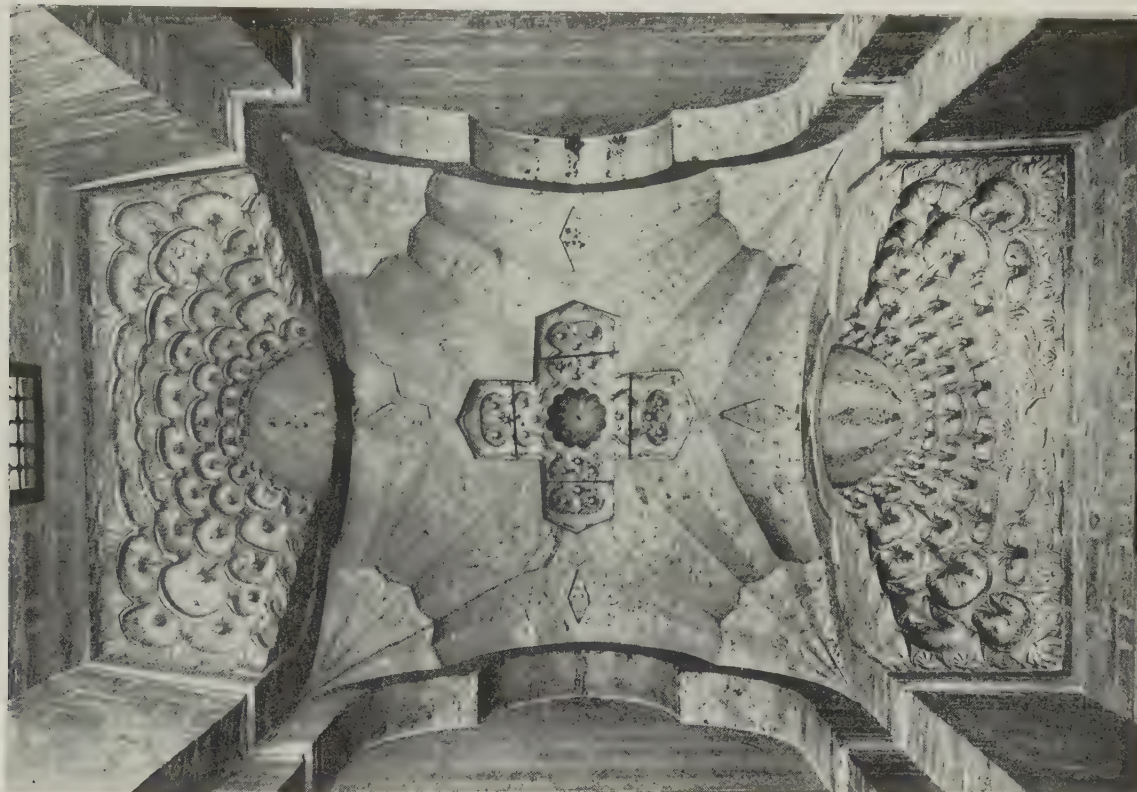


FIG. 20. — MOSQUÉE D'AL MUAYAD (1420). LE CAIRE.

Perse, à Abu-Hateb ou à Al Nadjani ², la trompe subit le même sort. A Mayafarqîn (1152-1176) en Mésopotamie, une vaste trompe se subdivise en une multitude de petites niches et elle-même est rattachée aux grands arcs latéraux par des trompes intermédiaires plus petites ³.

A l'autre extrémité du monde musulman, à Tlemcen, la trompe se divise suivant des formes différentes, mais dont le principe est identique. Ici les arcs du trilobe sont séparés par des redans angulaires. Le fond de la trompe est garni

1. Cf. Pope, *An introduction to Persian art*, 1930, p. 4.

2. Sarre et Herzfeld, *Archäologische Reise*, I, 244, pl. XXXVII et XXXV.

3. Miss Bell, *Ukhaidir*, pl. 93.

de pendentifs saillants, qui sont déjà presque des stalactites. C'est le même système, comme l'a remarqué M. Marçais¹, qu'on retrouve vers 1180 à Palerme.

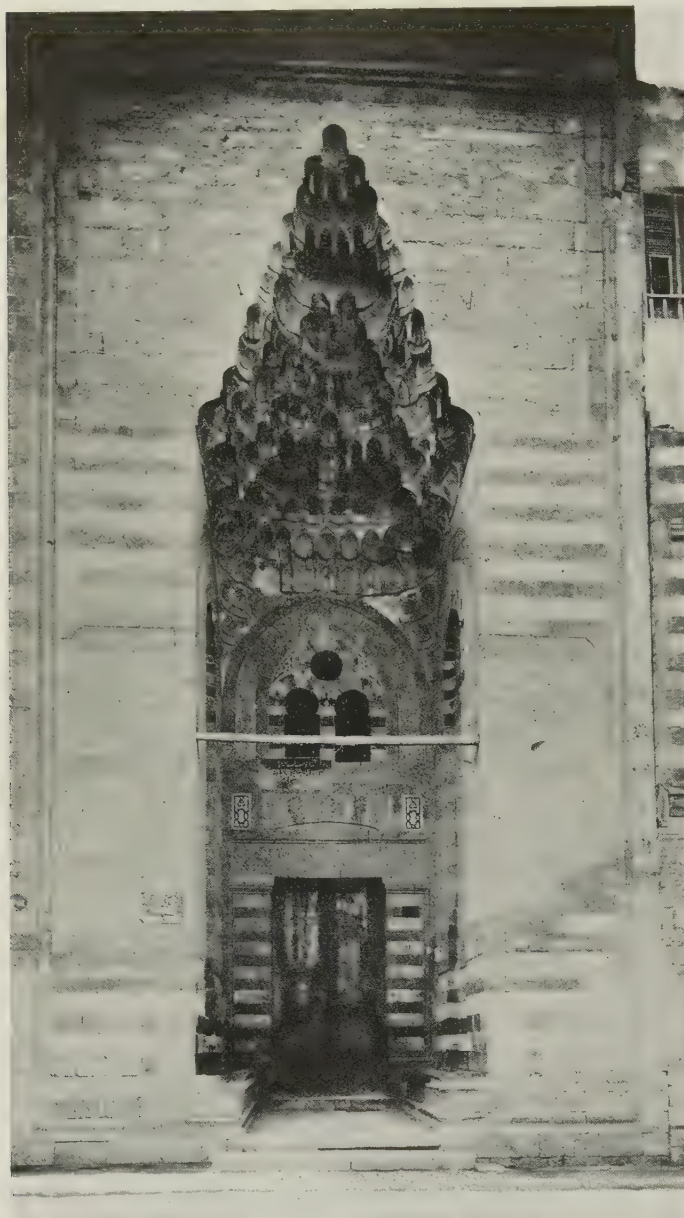


FIG. 21. — PORTE DE LA MOSQUÉE DU SULTAN CHABAN OU OUM EL SOULTAN (1368). LE CAIRE.

bois fait défaut, l'architecte cherche à économiser les cintres. Comme la brique

Toutes ces divisions de la trompe, qui apparaissent entre 1080 et 1200, trahissent un même esprit. Elles sont inspirées par un sentiment décoratif, mais aussi par une nécessité de construction.

Un des principes de l'art musulman est la répétition. Il aime les séries qui donnent l'idée de l'infini. Dès l'époque d'Achmet ibn Tulun (872) il avait appliqué ce système à l'arabesque. N'est-ce pas ce même goût de la répétition qui anime la poésie et qui dicte au muezzin la prière toujours semblable qu'il lance aux quatre coins de l'horizon. L'art islamique finit par multiplier la trompe ou la niche, comme il fait de tous les éléments de l'architecture. Autant décorative que constructive est la corniche de petites trompes qui, dès 1085, entoure le minaret de Giyouchi, sur le Mokattam et qui, à la même époque, se retrouve au Minar Ali d'Ispahan (1072-1092).

L'emploi de la brique imposait aussi la division de la niche. Celle-ci peut sans doute être appareillée en cul-de-four, ce qui permet des portées assez vastes, mais, en des pays où le

1. *Manuel*, I, 189.

est un matériau de dimensions limitées, il est amené à pratiquer des encorbellements successifs. Cette méthode correspond d'ailleurs à l'esprit oriental, qui n'aime pas les solutions décidées, mais qui préfère les combinaisons à retardement.

Dès le IV^e ou le V^e siècle, l'architecte du couvent de Mar Augén dans le Tur Abdin¹ avait eu l'idée de placer sous une coupole des encorbellements de briques posées sur l'angle, qui dessinaient une sorte de grossier pendentif. C'est le système qu'on retrouve plus tard dans un tombeau située au nord de Sindjar² et aussi au couvent blanc de Sohag, dont nous donnons une photographie qu'a bien voulu prendre pour nous M. Olmer, inspecteur général du dessin en Égypte (fig. 5). Lorsque, au lieu de ce procédé élémentaire de l'encorbellement, l'architecte emploie des petites trompes, il est tenté de les multiplier et de les proportionner aux dimensions mêmes de la brique³. C'est pourquoi, sous l'influence des trompes appareillées persanes et des trompes en pierre syriennes, les trompes du XI^e siècle gardent une certaine ampleur, tandis que celles du XIII^e siècle se morcellent et par suite se multiplient, afin d'établir une commune échelle entre la brique, dont sont faits les encorbellements, et la niche qui les relie. Les petits pendentifs qui séparent les niches et qui sont eux-mêmes en encorbellement vont bientôt, par un mouvement inverse, oublier leur fonction ; ils vont se détacher du mur. La stalactite va naître.



FIG. 22. — HAMMAM DE AL MU'AYYAD (1420). AU CAIRE.

*
* *

1. Miss Bell, *apud* Strzygowsky, Van Berchem, *Amida*, p. 229.

2. Sarre et Herzfeld, *Archäologische Reise*, pl. LXXXVII.

3. Le fait est évident à Al Najdani. Cf. Sarre et Herzfeld, pl. XXXV.

La stalactite va compléter ces formes multipliées et va s'insérer dans ces motifs à échelle réduite. L'origine de la stalactite, comme l'a dit M. Marçais, est obscure. Nous ne nous flattons pas de l'élucider ici. Tant qu'une exploration complète de la Perse musulmane n'aura pas été effectuée on pourra hésiter sur le lieu où naquit cette forme. Peut-être est-elle le résultat d'une contamination : elle existe, d'une part, sous les plafonds en bois, où elle peut être la transcription décorative des fiches pendantes destinées à fixer l'assemblage des poutres. Ce type aurait donné naissance aux parallépipèdes de terre cuite trouvés à la Qal'a des Beni Hammad en Algérie.

La stalactite a pu naître également des triangles sphériques saillants que nous avons vu apparaître dans les trompes musulmanes. On a écrit que l'exemple le plus ancien (fig. 1) se trouvait au Caire, à la mosquée d'El Akmar (1125). En fait, les niches plates qui encadrent le portail ne nous présentent pas encore de véritables stalactites, car ces volumes ne sont pas détachés du mur et ne pendent pas isolés. Nous avons ici trois étages de petites niches reposant sur des troncs de pyramides curvilignes ou pendentifs, qui sont aux stalactites ce que le bas-relief est à la ronde-bosse. Les mihrabs à coquille fatimides, dérivés de la niche à coquille syrienne, avec leurs auréoles de petites alvéoles concentriques, présentaient des formes semblables (fig. 9), mais là encore les troncs de pyramide restaient attachés au fond. Ce n'est pas aux architectes du Caire, mais aux maghrebins que l'idée de les isoler paraît être venue d'abord. Les stalactites qui pendent de la coupole de Tinmal, en 1153, sont si nettement caractérisés, qu'ils ont dû être précédés dans l'Islam occidental de formes moins évoluées. On en retrouve d'autres, peu après cette date, à la Koutoubiya de Marrakech, puis à Palerme, dans une niche de la Ziza, en 1180, et au plafond de la Chapelle Palatine.

En Égypte, la stalactite sera plus longue à acquérir droit de cité. Le premier exemple que nous connaissions est celui de Sidi Oudai, en 1298. Désormais elle orne le portail des mosquées et les trompes de certaines coupoles. Tout un groupe d'édifices¹ bâtis entre 1300 et 1350 est hérissé de stalactites. On sent qu'il s'agit d'une mode nouvelle. Les architectes en usent, en abusent, puis s'en lassent peu à peu.

*
* *

L'adjonction çà et là de stalactites n'empêchait pas la trompe musulmane

1. Portes des mosquées de Charafeddin (1317), de Mohammed en Nacer à la citadelle (1318), porte latérale de Sangar el Gauli (1323), de la mosquée de Kusun (1330), l'okelle de Kusun (1330), mosquées d'Almas (1330), de Bechtak (1335), Zaouyeh de Koutlobogha (1347), palais de Yachbak, etc... Niches des coupoles de Ardamour el Bahlawan (1346), du vestibule du sultan Hassan (1356), d'Ibrahim el Ansari (1370). Au xve siècle on peut encore citer quelques exemples, comme à Sudun el Kasrawi.

d'évoluer. Comme il existe encore au Caire quelque deux cents édifices bâtis entre 1250 et 1500, nous pouvons aisément suivre ses transformations.

Le type des « mukarnas », composé de trompes, de niches et de petits pendentifs triangulaires, reste en honneur (Chagarett ed Dor, 1250 (fig. 13) ; Zaouyeh el Abbar, 1285 ; Madrasa de Naser Mohammed, 1300, etc.). Sur l'angle une trompe, divisée par une demi-voûte d'arête et flanquée de niches à sommet triangulaire ; au-dessus, une trompe posée sur un demi-cylindre et de chaque côté des niches plates. Parfois cette trompe se trouve au rang inférieur (Mohammed Maglabei, 1329). Ailleurs, les mêmes éléments sont groupés en trois étages¹. Comme les niches, par suite de leur multiplication, se resserrent, les piédroits des avant-voussures se rapprochent et dessinent à leur base des encorbellements en dents de scie plus découpés. Certains architectes se plaisent à raffiner : au Rubat d'Ahmed ibn Soliman (1291), à Sidi Oudai (1298), ils décorent entièrement de stucs sculptés les niches et les trompes. A la mosquée d'Almas (1330) ou à celle d'Arslan (1345), à Tatar Hegazieh (1381), ils divisent la trompe centrale du deuxième rang non plus en deux niches plates, mais en deux trompes séparées par une voûte d'arête, de sorte qu'à la dent de scie de l'encorbellement succède une forme arrondie. Dans tous les cas, ces diverses combinaisons déterminent un ensemble pyramidant, une sorte de vaste trompe, divisée en plusieurs petites niches et trompillons, qui forme une cavité sombre et qui donne du relief à ces séries d'éléments, dont la répétition pourrait amener quelque monotonie. A Sunqur Sadi, l'architecte a tracé en plan des angles plus accentués pour obtenir des effets plus intenses. Au tombeau d'Al Mouzaffar (1322), on passe du plan rectangulaire au cercle par le système habituel de niches et de trompes, puis, à la hauteur de la zone de transition, par des encorbellements sur les côtés Nord et Sud.

Ces combinaisons variées sont toujours réalisées au moyen des procédés que nous avons vu employer dès l'époque de Sayeda Atika, mais leur complexité croissante force les architectes, qui devaient construire vite, à des stratagèmes. Le tombeau de Kusun (1335), qui est dépourvu de stucs, ou celui de la princesse Tolbiya (1363), nous révèlent leurs artifices : les maçons enfonçaient dans la masse du mur des pièces de bois, qui venaient soutenir les piédroits des niches et qui, disposées de biais, formaient les dents de scie que nous avons indiquées. Certains architectes jugèrent même inutile d'appareiller des briques pour réaliser des formes dont le rôle n'était plus souvent que décoratif : ils trouvèrent plus simple et plus rapide de fixer sur les poutres des voligeages de lattes en bois imitant les mukarnas et de les revêtir d'une toile encollée, soutenant ou non des stucs (mosquées de Mohammed en Nacer, à la Citadelle, de Maridani, tombeau de Sultan Hassan).

1. As Sawaby (1285), Torontay (1290), Malik Achraf Khalil (1293), Karasonqour (1300), mausolée de Mohammed en Nacer (1303), Tachtimur (1334), Tolbiya (1363), etc.

Sous l'influence syrienne quelques architectes, au milieu du ^{xiv}^e siècle, élevèrent au Caire des édifices où la décoration est plus sobre et la construction plus apparente. Ils employèrent la pierre. Ils revinrent à la trompe simple et se souvinrent des trompes qu'on voit à Raqqah ou à Alep (ainsi au tombeau Nord dit de Tankizbogha au cimetière des Mameloucks, édifice n° 299 de l'inventaire, ou au tombeau de Tankizbogha au cimetière des Khalifes (fig. 17), ou encore à la mosquée de Chaban, en 1370). D'autres se contentèrent de copier en pierre les mukarnas qu'ils réalisaient auparavant en briques. A Sangar el Gauli — dont le minaret est du type syrien — nous en trouvons un premier exemple. Un détail nous y révèle un modèle septentrional : la niche centrale du deuxième rang est côtelée, comme c'était l'usage en Anatolie ou en Haute Mésopotamie ¹ (fig. 15).

Les coupoles en pierre de Syrie étaient le plus souvent des coupoles sur pendentifs. Nous voyons bientôt se produire une sorte de contamination entre le système des mukarnas et celui des pendentifs. Certains types avaient préparé cette évolution : en 1284, à Fatma Khatoun, l'octogone est soutenu par huit arcs brisés (fig. 14). Pour passer de l'angle du mur à l'un de ces arcs, l'auteur a commencé par établir un pendentif, puis une trompe presque plate. Au-dessus, deux autres trompes dont le sommet fait saillie et qui sont flanquées de petits pendentifs sur le milieu desquels reposent les piédroits d'une large niche dont le fond est divisé par une demi-voûte d'arête. Tout ce monument de Fatma Khatoun trahit des influences syriennes.

Au ^{xiv}^e siècle, les mukarnas vont s'adapter à la forme générale du pendentif. Nous voyons très nettement au vestibule du Sultan Hassan (1356) l'évolution qui s'est accomplie. La coupole repose sur des pendentifs, mais ces pendentifs sont constitués par une série de petites niches ou trompes décorées. Les éléments sont les mêmes que dans les trompes musulmanes, le groupement est différent. Dans le tombeau du Sultan Hassan, l'architecte a réalisé en bois ces pendentifs. Dans le premier cas, le procédé est encore constructif, dans le second, il est décoratif. Les architectes finissent même par employer sans raison ces pendentifs à niches dans les angles des plafonds.

A la fin du ^{xiv}^e et au ^{xv}^e siècle, les architectes abandonnent de plus en plus le système des trompes pour celui des pendentifs. On doit distinguer deux procédés : le premier n'est pas autre chose que celui de Fatma Khatoun, des niches musulmanes posées sur un petit pendentif ; il a l'avantage de fournir des jeux d'ombre et de lumière chers à ces artistes. Il va se simplifiant : à Yunus el Daoudar, en 1382, on a encore au-dessus du petit pendentif, trois étages de trompes et de

1. A Toqad (cf. de Jerphanion, *Mélanges d'archéologie anatolienne*, pl. XXV), à Siwas, à la Gökmedraza, à la Brudjiyyeh, à la Tsifteh Minareli, 1270-1272.

niches. Au ^{xv}^e siècle, l'architecte se contentera de deux étages. Parfois il suspendra des stalactites dans ces cavités (fig. 21 et 22).

Le second procédé est celui du pendentif creusé d'alvéoles. On doit toutefois noter qu'il subsiste une différence essentielle entre ces pendentifs musulmans, comme les a heureusement nommés M. Pauty, et les véritables pendentifs. Ceux-ci sont des triangles sphériques ; ils sont donc appareillés le plus souvent suivant les rayons de la sphère. Ceux-là sont construits le plus souvent en tas de charge et en encorbellement.

La forme générale est la même, la construction est diverse, parce que les pendentifs à mukarnas sont, en fait, un compromis entre les trois moyens possibles pour passer du carré au cercle ou pour relier un prisme à base polygonale à la sphère dans laquelle il pénètre : le pendentif, la trompe, l'encorbellement.

Aussi, voit-on peu à peu, au ^{xv}^e siècle, le pendentif musulman se rapprocher du pendentif, au fur et à mesure que, avec l'influence turque, pénètrent à nouveau les traditions byzantines (fig. 18 et 19). Au début du siècle, au tombeau de Barkuk, au désert, des trompes garnissent encore le vaste pendentif des coupoles. Les alvéoles ensuite s'aplatissent, ils se multiplient et, partant, diminuent de grandeur ¹. On comprend alors le nom de « nids d'abeilles » donné à ce décor. Six, huit, dix, douze rangs d'alvéoles s'étagent, décorés, suivant un rythme, de palmettes, de godrons, de coquilles ². La coupole sur pendentifs est employée. Elle avait fait une première apparition au Caire, sous les Fatimides, aux portes de l'enceinte, bâties par des Syriens. On la trouve au ^{xv}^e siècle ³ ; elle devient plus fréquente lorsqu'on approche de l'époque turque ⁴.



FIG. 23. — MOSQUÉE DE MUHAMMAD BEY ABOU D'DAHAB.

*
* * *

1. El Aini (1411), tombeau de Muayad (1420), Kait bey au cimetière des Khalifes (1472). Tombe de Ghouri (1504), Korkmas (1505), Tarabai el Cherifei (1504), Sudun (1504), tombeau de Ghouri (1504), Asfur (1507).

2. En général les godrons ornent les petites trompes et les coquilles, les alvéoles plats.

3. Khanka de Barkuk, fontaine de l'oratoire d'El Muayad à la citadelle, 1421 (cf. *Bulletin du Comité de conservation des monuments de l'art arabe*, 1915-1919, pl. CXLIV).

4. Qanibai (1503), mosquée de Ghouri (1501-1516), petit sébil du tombeau d'Asfur (1507).

Durant la domination ottomane sera usité un nouveau type de trompe, qui était apparu au Caire à la fin du règne des Circassiens, à la Kubba Faddaouieh, en 1479-1481. On l'observe à la mosquée de Sinan pacha (1571) et à celle de Muhammad Abou d'Dahab (1773) qui pastiche la précédente (fig. 23). Ce système, à première vue, est étrange, mais il est facile à expliquer, lorsqu'on se remémore certaines voûtes

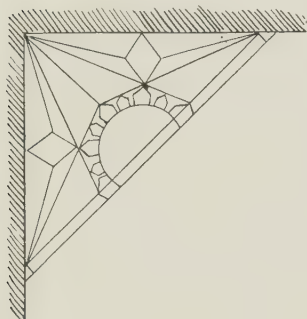


FIG. 24.
TROMPE DE LA KUBBA FADDAOUIEH.

bâties dès le xiv^e siècle. D'abord à Jérusalem, à la Madrasa de l'Emir Tankiz (1328-1329), à celle de l'Emir Arghun (1358), puis au Caire, où nous voyons cette forme apparaître à la Mosquée d'Algai el Yousoufi en 1373. Son origine nous a été révélée par une promenade dans les souks de Jérusalem : chaque travée y est voûtée d'arêtes; pour permettre au jour de pénétrer, on a ménagé un oculus central qui est un hexagone ou un octogone. Il suffit de rejoindre aux piliers les angles de ce polygone pour obtenir un système d'arêtes — les unes saillantes, les autres rentrantes — dont chaque groupe est une partie d'ombelle. Ces fuseaux de dièdres déterminent des jeux

d'ombre. A Algai el Yousoufi, le motif central est une croix dont chaque bras est terminé par un losange. Ce type de voûte, qui évoque le souvenir de certaines voûtes anglaises, se rencontre plusieurs fois au Caire¹ au xv^e siècle. Il se complique de plus en plus. Il prend un aspect domical et chaque groupe d'arêtes affecte sur l'angle une forme pyramidale. Les architectes eurent l'idée de se servir de ce motif pour soutenir les demi-coupoles que constituent les trompes des portails : c'est le cas à l'okelle de Kait bey, près de sa madrasa-tombeau. Dès lors rien n'empêcherait de recourir à ce type pour passer du carré au cercle d'une coupole. C'est ce que fit l'architecte de la Faddaouieh en 1479. La projection de cette trompe correspond au demi-plan des voûtes complexes venues de Jérusalem au Caire un siècle plus tôt. Les architectes de Sinan pacha et de Mahammad Abou d'Dahab ne feront qu'imiter cette trompe nouvelle.

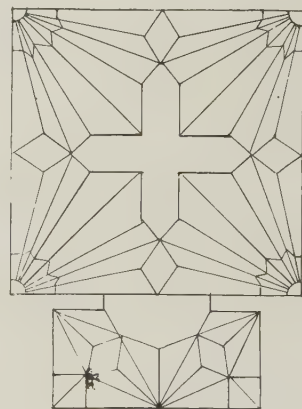


FIG. 25.
VOÛTE DU VESTIBULE DE LA MADRASA
DE ALGAI EL YOUSOUFI (1373).

* * *

L'histoire de ces trompes nous permet de dégager quelques caractères de l'architecture musulmane et de préciser certaines relations entre les divers pays du bassin méditerranéen.

1. Vestibule du tombeau de Barkuk au désert (1410), vestibule de la mosquée de Muayad (1420), couloir dans le Khanka de Malik Achraf Inal (1451), Okelle de Kait bey.

L'art musulman est né de la combinaison d'éléments empruntés aux divers peuples soumis. Il a pris la trompe à la Perse et à la Syrie, mais il a exercé aussitôt sur cette forme étrangère les subtilités de son esprit. Le musulman, en général, n'est pas constructeur. Les appareillages savants ne sont pas son fait. Le système de l'encorbellement était plus simple que celui des demi-voûtes appareillées et n'exigeait pas de cintre. Pour l'employer, l'architecte divisa la trompe et, fidèle au décor de stuc, couvrit d'un revêtement ces formes nouvelles. L'art musulman aime la complication, les séries qui se peuvent continuer sans fin ; l'Oriental est volontiers bavard et ne peut se décider à passer d'un seul coup du carré au cercle pas plus qu'il ne peut se résoudre à l'action immédiate. L'arabesque, avec ses motifs indéfiniment répétés, entrelacés, est une preuve de ces prédilections. Les mukarnas en sont une autre. Aussi perdirent-ils bien vite leur utilité constructive pour devenir décoratifs. C'est là le sort de toute forme qui vit ; mais le jour où elle abandonne la simplicité que lui imposait sa fonction, où elle se pare d'ornements, elle est proche du déclin. La trompe s'est subdivisée à l'infini, s'est garnie de stalactites en pendeloques, elle a bientôt cessé de progresser.

Cette histoire de la trompe nous prouve cependant combien sont injustes les historiens qui refusent aux architectes arabes le don de voir dans l'espace. M. Pauty l'avait justement noté. Il est vrai que cette vision est particulière. L'architecte arabe se plaît avant tout aux tracés graphiques, que ce soient ceux d'un polygone étoilé ou ceux d'une trompe. La projection sur un plan horizontal des trompes divisées est formée de figures simples, triangles, rectangles, demi-cercles, losanges. Les combinaisons possibles sont nombreuses et l'on comprend que l'architecte musulman se soit amusé à les imaginer ; mais dès le moment où le plan est établi, il construit avec un sens remarquable des volumes. La manière dont il a raccordé les tambours des coupoles ou les fûts des minarets aux socles des édifices nous l'enseigne.

Tandis que la trompe, née en Orient, passait vers le ix^e ou x^e siècle à la fois chez les Musulmans de l'Égypte et du Maghreb et chez les peuples européens, elle évoluait de manière différente. Elle conserve chez les seconds son caractère de procédé constructif et le cède bientôt au pendentif, plus simple, plus élégant : elle finit par n'être plus chez les premiers que le rêve de décorateurs, aussi habiles à répéter les formes dans l'espace que sur les plans. Entre la trompe simple, utile, que la Perse avait livrée à l'Europe, et la trompe multiple que l'imagination musulmane se plut à enrichir, il y a toute la différence de deux formes d'esprit, de deux cultures.

Louis HAUTECŒUR.





A PROPOS D'UN TABLEAU DE NICOLAS POUSSIN

LE MAÎTRE D'ÉCOLE DE FALÉRIES CHÂTIÉ DE SA TRAHISON



Copyright of H. M. the King, Windsor Castle.

FIG. I. — NICOLAS POUSSIN, LE MAÎTRE D'ÉCOLE DE FALÉRIES, Dessin.
(Windsor.)

Voici quel est le thème de cette histoire, d'après Valère Maxime : Lors du siège de Faléries par le consul Camille, le maître d'école de la ville assiégée réussit à attirer dans le camp romain, sous le prétexte d'une promenade, un certain nombre de garçons appartenant aux familles les plus distinguées. La détention de ces enfants comme otages aurait eu assurément pour conséquence la reddition des Falériens, malgré la résistance obstinée qu'ils avaient opposée jusque là, mais le Sénat décida que le maître d'école, les mains liées, serait chassé à coups de fouet par ses élèves, vers Faléries. Ce trait de noblesse gagna les esprits des

Falériens, et ils ouvrirent leurs portes aux Romains, *beneficio magis quam armis victi*.

Ce sujet, qui n'a été traité que fort rarement, devait avoir un attrait particulier pour Poussin, à cause du tour didactique et épigrammatique qui caractérise l'imagination plastique du peintre. Nous lisons dans Félibien (*Entretiens*, 1725, vol. IV, p. 25) : « En 1637, il travaille à un grand tableau que vous avez vu dans la galerie de M. de la Vrillière, secrétaire d'État, où est représenté comment Furius

Camillus renvoie les enfants des Falériens et fait fouetter leur maître qui, par une infâme lâcheté, les avoit livrés aux Romains leurs ennemis. » Félibien nous renseigne aussi sur un second tableau : « Quelques années auparavant, le Poussin avoit traité le même sujet sur une toile d'une médiocre grandeur. Il y a quelque différence entre ces deux tableaux, quoiqu'ils représentent la même histoire. Le plus petit est entre les mains de M. Passart, maître des Comptes. »

Jusqu'à présent, nous ne connaissons que l'un des deux tableaux, le plus récent, dont les dimensions excèdent de beaucoup « la médiocre grandeur » dont parle Félibien à propos de la peinture plus ancienne qu'il déclare appartenir à Passart. Ce grand tableau passa, en 1793 seulement, de l'hôtel de Penthièvre dans les collections de l'État ; il se trouve actuellement au Louvre (n° 725). C'est là assurément le tableau que Poussin peignit en 1637 pour le secrétaire d'État Phélypeaux, duc de la Vrillière. Poussin lui-même écrit à son sujet à Stella, pour le comparer à un tableau d'*Armide enlevée par Renaud*, qu'il avait peint plus tard pour celui-ci : « Je l'ai peint de la manière que vous verrez, d'autant que le sujet est de soi mol, à la différence de celui de Mr de la Vrillière, qui est d'une manière plus sévère, comme il est raisonnable, considérant le sujet qui est héroïque. » (*Correspondance*, p. 4).

Effectivement, le grand tableau du Louvre (fig. 3) est traité dans une manière fort sévère, dans le mode dorique, pour employer la terminologie de Poussin. Il n'y a de couleur franche que celle du manteau rouge du général assis à gauche, la main tendue vers les garçons qui fustigent le maître d'école, complètement nu, fuyant vers la gauche. Par ailleurs, les tons jaunâtres et verdâtres sont en général assez sombres, ce qui apparaît encore davantage dans l'état actuel de la peinture. La composition de la scène, fortement concentrée, est également très frappante, mais mesurée et laconique. Ce tableau n'a pas été gravé, comme l'affirme par erreur Grautoff (n° 69). La gravure de G. Audran, dans ses détails comme dans l'ordonnance générale, est d'une tenue toute différente. D'abord, elle comprend un bien plus grand nombre de figures. Par exemple, entre le groupe du consul prononçant son jugement, son entourage composé de plusieurs personnages, et le groupe du maître d'école fustigé, on voit de plus trois enfants qui s'agenouillent devant le général pour le remercier. D'autres enfants s'ébattent joyeusement, en troupe, les mains levées, entraînant une petite fille, vers la droite. La porte de la ville de Faléries est figurée toute proche, au second plan. De là, un groupe de Falériens contemple la généreuse action de leur ennemi. En comparant cette gravure au tableau du Louvre, nous y remarquons des traits anecdotiques qui ont été soit rajoutés, soit fortement soulignés, de sorte que la scène perd quelque peu de sa rudesse et de sa signification épigrammatique.

Or, cette gravure d'Audran n'a pas été exécutée d'après une peinture, mais bien, ainsi qu'il est expressément noté sur la gravure même, d'après « une esquisse du sieur Poussin ». Cette étude se trouve, ce qui n'a pas encore été signalé, sous la forme d'un dessin d'une dimension et d'un fini inaccoutumés, au British Museum

(0,358 × 0,495 mm., à la plume, lavé de bistre). Elle correspond mot pour mot à la gravure d'Audran, à laquelle elle a certainement servi de modèle (fig. 2). La question se pose, étant donné la grandeur du format et la qualité extraordinaire



FIG. 2. — NICOLAS POUSSIN. LE MAÎTRE D'ÉCOLE DE FALÉRIES. DESSIN. (British Museum.)

de l'exécution, comme aussi les traits anecdotiques déjà signalés, de savoir si ce dessin peut être considéré comme un dessin original de Poussin. D'autre part, Audran (né en 1640) est encore trop proche contemporain de Poussin pour qu'il ait pu donner sur sa gravure une indication expresse, matériellement fausse. Il aurait fort bien pu exécuter sa gravure d'après le tableau qui se trouvait à Paris. Il ne me paraît donc pas vraisemblable que ce dessin soit de la main d'Audran, ce que l'on pourrait conclure des rapports étroits qui l'unissent à la gravure. S'il n'est pas de Poussin lui-même, il est sorti de l'atelier du maître. Il existe d'autres dessins de dimensions analogues, à Windsor, notamment, qui appartiennent à la même catégorie, et qui furent peut-être exécutés pour servir de modèles à des reproductions.

Nous serions amenés par là, puisque dans la gravure d'Audran et dans le dessin du British Museum que nous en avons rapproché nous trouvons la même



NICOLAS POUSSIN
Le maître d'école de Faléries châtié de sa trahison
Collection du Prince Paul de Yougo-Slavie

composition que sur le tableau du Louvre, mais avec « quelque différence », à reconnaître ici la première conception, celle que mentionne Félibien, d'après quoi fut



Phot. Bulloz.

FIG. 3. — NICOLAS POUSSIN. LE MAÎTRE D'ÉCOLE DE FALÉRIES. (Musée du Louvre.)

exécuté le tableau de Passart. Toutefois, cette hypothèse, que j'avais émise dans mon *Poussin* (p. 115), doit être considérée comme sans fondement. Le tableau « qui était entre les mains de M. Passart », en effet, a reparu récemment, et il n'a rien à voir avec la composition d'Audran : il se rapproche bien davantage du tableau du Louvre, bien qu'on puisse dire encore qu'« il y a quelque différence entre ces deux

tableaux, quoiqu'ils représentent la même histoire ». Il est aussi de dimensions notablement moindres, et donc correspondant aux termes de Félibien : « d'une médiocre grandeur ». Il a été acquis récemment par le prince Paul de Yougo-Slavie et provient de l'ancienne collection de Schaumbourg-Lippe. J'ai reçu l'aimable permission de le reproduire ici.

Le tableau n'est pas, comme celui du Louvre, à peu près carré, mais d'un format plus allongé, ce qui a permis de développer la figuration dans le sens de la largeur. Le groupe du maître d'école et des enfants qui le frappent est, il est vrai, presque identique, de même que celui de Furius Camillus, à celui de la composition postérieure, mais sur le petit tableau, il est placé presque au centre, et devant lui s'avancent deux enfants, un garçon et une fille, qui se retournent pour voir le maître battu. Ce mouvement donne à la composition une rondeur qui n'apparaît point si achevée dans la grande toile. Ces deux enfants sont, en quelque sorte, le germe du cortège d'enfants qui se développe devant le maître, sur la version gravée, et qui, bien qu'encore un peu lent, dirige tout le mouvement vers l'extérieur. La seconde tranche de la scène, les légionnaires, sont dans les deux compositions, à l'exception de quelques mouvements de détail, assez semblables.

Plus importantes sont les différences de l'arrière-plan : sur le plus petit des tableaux, les tours et les bastions de Faléries s'étendent à droite et non pas à gauche comme sur le plus grand. On pourrait signaler encore quelques variantes. Sur le tableau primitif, on voit au centre un certain nombre de guerriers romains qui regardent d'en bas les remparts de Faléries, épisode qui a été transformé sur le dessin de Londres, comme sur la gravure, en un groupe de Falériens regardant du haut des murs. Le tableau qui vient de réapparaître est plus léger de couleur, plus gai, que le tableau du Louvre. Il semble que cette conception primitive n'ait pas correspondu exactement à l'idée que se faisait Poussin de son sujet, au caractère « exemplaire » de son thème ; c'est pourquoi la grande composition définitive fut modifiée dans le sens d'un paradigme didactique, en refoulant tout détail anecdotique. Il est d'autant plus notable que la gravure d'Audran ait accusé précisément cet élément anecdotique, en affaiblissant donc la pensée et la conception de Poussin.

La manière dont Poussin se représentait son sujet nous est révélée par un dessin de Windsor (n° 11933, 0,179 × 0,143 mm.). Ce dessin est établi par quelques traits à la plume et vigoureusement lavé de bistre (fig. 1). Il est de forme carrée, et par conséquent concorde avec la composition du Louvre plus qu'avec la composition primitive de forme allongée. Maint trait de celle-ci a pourtant subsisté : le bras tendu d'un guerrier au bord de la seconde rangée, la plus petite des tentes, les remparts de droite. Mais la tendance générale, de même que le format, est dans le sens d'une conception plus sévère, plus ascétique. Cette tendance apparaît plus nettement encore sur le dessin ; en effet, le groupe du maître d'école isolé, du moins vers la droite, se dirige vers l'extérieur, aucune figure ne se trouve

à ses côtés, aucune derrière. Tout ce qu'il y a de démonstratif et d'exemplaire dans ce sujet y est exprimé d'une façon sans doute plus décisive que dans le tableau, où Poussin a jugé nécessaire de lui donner une conclusion légèrement affaiblie, pour des raisons de composition.

Ce sujet du châtiment du maître d'école de Faléries, qui aujourd'hui, dans l'œuvre de Poussin, attire moins l'attention que d'autres thèmes plus aimables, exécutés par le peintre dans le mode ionien ou éolien, est extrêmement significatif, comme je l'ai déjà dit, pour la position spécifique prise par le peintre vis-à-vis de sa tâche. En effet, l'art ici n'est pas seulement un facteur esthétique, mais il se trouve subordonné à un mobile supérieur, l'expression très déterminée et très consciente d'une intention éthique. C'est précisément à l'occasion d'un exemple comme celui-ci que l'on peut constater comment cette préoccupation entre en conflit avec les formes purement esthétiques.

Walter FRIEDLAENDER.





LE PREMIER ÉTAT DE L'ENSEIGNE DE GERSAINT

A l'occasion d'une exposition d'œuvres d'art provenant des anciens châteaux royaux qui a eu lieu récemment à Berlin, les deux moitiés de l'*Enseigne de Gersaint*, découpées au XVIII^e siècle pour former deux pendants, ont été raccordées et réunies dans le même cadre.

Cette opération de « remembrement », si longtemps différée, ne peut qu'être approuvée sans réserve puisqu'elle efface les traces d'une mutilation séculaire et restitue au chef-d'œuvre de Watteau, si malencontreusement transformé en diptyque, son aspect primitif.

Mais est-ce bien sous cette forme que se présentait primitivement l'*Enseigne* lorsqu'elle fut accrochée sous l'auvent de la boutique du marchand de tableaux du Pont Notre-Dame ? Tous les critiques l'admettaient jusqu'à présent et aucun de ceux qui ont abordé l'étude de cette œuvre n'a élevé, que je sache, le moindre doute sur ce point. C'est que la restauration radicale, pratiquée en 1899 par le trop fameux Hauser, jetait sur la peinture un voile opaque. Un nettoyage exécuté avec beaucoup de soin a soulevé ce voile ; les repeints et le vernis jaune ont été enlevés. Cette opération a fait apparaître un détail fort curieux qui, si je ne me trompe, n'a pas encore été signalé et d'où il résulte que le « premier état » de l'*Enseigne* était différent de celui que nous avons aujourd'hui sous les yeux.

* * *

Lorsqu'il y a quelques semaines, j'obtins l'autorisation de revoir l'*Enseigne* au château de Charlottenbourg où elle doit être prochainement exposée au public, à la place même où elle se trouvait sous le règne de Frédéric II, le Dr Huth, conservateur du Schloss-Museum, qui avait eu l'obligeance de m'accompagner,



FIG. 1. — WAITEAU, L'ENSEIGNE DE GERSAINT. (*Charlottenbourg.*)

attira mon attention sur la trace très apparente d'une découpe régulière de la partie supérieure de la toile, affectant le tracé d'un arc de cercle. La toile aurait donc été deux fois tailladée, rognée par en haut avant d'être coupée par le milieu, ou faut-il déduire de cette constatation que Watteau avait donné primitivement à l'*Enseigne de Gersaint* une forme cintrée ?

Cette hypothèse ne laisse pas de surprendre au premier abord ; à la réflexion et après mûr examen, elle prend consistance et finit par s'imposer. Rappelons que, comme l'a établi M. Alfassa dans son excellente et minutieuse étude sur l'original de l'*Enseigne de Gersaint* et ses copies¹, l'ouverture de la plupart des boutiques du Pont Notre-Dame était cintrée ; il était donc naturel que l'enseigne appendue sous l'auvent en épousât la courbe. D'autre part, si l'on examine attentivement les tableaux sommairement esquissés qui tapissent la boutique de Gersaint, on constate que les figures sont disposées de telle façon qu'elles s'inscrivent dans un cercle. Enfin — et cet argument n'est pas à mes yeux le moins probant — le groupement même des personnages : clients en train de faire leur choix et commis préposés à l'emballage du portrait du « Grand Monarque », semble conçu pour étoffer une composition en forme de lunette. Contrairement aux habitudes de Watteau, les personnages ne forment ni une frise (comme dans l'*Assemblée dans un parc*) ni une arabesque (comme dans l'*Embarquement pour Cythère*), mais un demi-cercle. Tout s'accorde donc pour confirmer l'hypothèse d'une toile primitivement cintrée.

S'il en est ainsi, comment expliquer l'addition postérieure de deux écoinçons qui donnent à la toile une forme rectangulaire ? Que ces parties rajoutées soient de la main même de Watteau, on n'en saurait douter : car on n'y observe aucun disparate, aucune différence de facture, et l'ensemble est parfaitement homogène. Voici comment, selon moi, se serait effectuée cette transformation.

Nous savons par des témoignages contemporains dignes de foi que l'*Enseigne* ne resta en place, sous l'auvent de la boutique de Gersaint, que pendant quinze jours. Convoitée par de nombreux amateurs, elle fut immédiatement acquise par le conseiller au Parlement Claude Glucq, qui n'était autre que le cousin germain de M. de Jullienne, l'ami et le mécène de Watteau. Ne peut-on supposer qu'en faisant passer ce chef-d'œuvre du Pont Notre-Dame dans son cabinet, le collectionneur ait exprimé à l'artiste le désir de voir effacer la trace d'une destination qu'il jugeait sans doute vulgaire, en lui donnant la forme rectangulaire habituelle « aux tableaux de cabinet » ?

Qui sait d'ailleurs si Glucq, en demandant à l'artiste cette mise au carré, n'avait pas l'arrière-pensée d'en profiter pour tirer de son acquisition deux pendants, suivant une mode trop répandue à cette époque ? Car il se peut fort bien que la toile ait été dès ce moment découpée en deux moitiés symétriques avant

1. P. Alfassa, *L'Enseigne de Gersaint*. Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français, 1910.

de passer dans la collection de Jullienne et de là dans celle de Frédéric II. Le fait que la gravure d'Aveline reproduit la composition en un seul morceau, dans son intégrité, ne peut être allégué contre cette hypothèse, car on sait qu'elle a été exécutée d'après une copie réduite de Pater conservée dans la collection de M^{me} Edgar Stern.

* * *

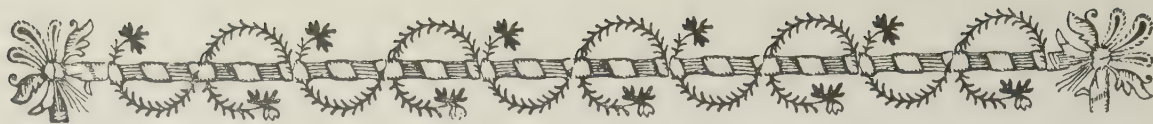
La question que j'ai soulevée et que je ne me flatte pas d'avoir résolue peut paraître de minime importance. Mais rien de ce qui concerne un des plus parfaits chefs-d'œuvre de la peinture française ne peut nous laisser indifférents. La composition si souple, mais un peu insolite de cette scène, où les personnages sont disposés en forme d'exèdre, ne s'explique-t-elle pas beaucoup mieux, si l'on admet qu'elle s'inscrivait primitivement dans une toile de forme cintrée ?

Mais il y a plus. De cette observation découle une conséquence qui me paraît trancher définitivement le débat entre les critiques qui, comme M. Alfassa, ont soutenu l'authenticité de l'*Enseigne* de Berlin, et les champions du fragment parisien de l'ancienne collection Michel-Lévy. Il est évident que si, comme le soutenait M. Maurel ¹, l'exemplaire de Berlin était une copie, on n'y trouverait pas trace de cette découpe en forme de cintre qui est l'indice et le « témoin » du premier état de l'*Enseigne*. Cet argument, ajouté à beaucoup d'autres tirés de l'histoire ou de la technique, suffit à ruiner la thèse de ceux qui se sont efforcés de dénier à l'admirable peinture exilée à Charlottenbourg la valeur d'un original. Peut-être jugera-t-on que cette conclusion, résultant d'une constatation matérielle d'apparence insignifiante, valait la peine d'être formulée.

Louis RÉAU.

1. Maurel, *L'Enseigne de Gersaint*, Paris, 1913.





BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

Dénationalisation et renaissance de l'art bulgare à l'époque du joug turc, de 1393 à 1879. — M. A. Protitch, dans son ouvrage publié par le Ministère de l'Instruction publique, à Sofia, 1929, in-4°, xxiv + 157 pag., 200 ill., expose l'historique des vicissitudes de l'art bulgare arrêté dans son développement par l'invasion turque à partir du x^v^e siècle jusqu'à la fin du xviii^e. Depuis cette date, l'auteur distingue une renaissance nationale de l'art bulgare. L'étude de M. Protitch présente un intérêt incontestable ; elle appartient à la série des travaux récents qui nous permettent d'étudier l'expansion de l'art byzantin dans la péninsule balkanique. Nous pouvons ainsi suivre les influences animatrices de l'art bulgare, même sous le joug turc (cf. les courants artistiques venus de la Valachie et du mont Athos).

On sait que les dernières découvertes faites dans les églises de la Bulgarie et de la Serbie nous ont beaucoup renseignés sur l'évolution et les transformations de l'art de Byzance sur le sol de l'empire et des pays environnants. Le livre de M. Protitch donne un aperçu d'ensemble fort instructif, qui nous permet de nous orienter, du moins en ce qui concerne la Bulgarie, en un domaine encore assez obscur.

M. J.

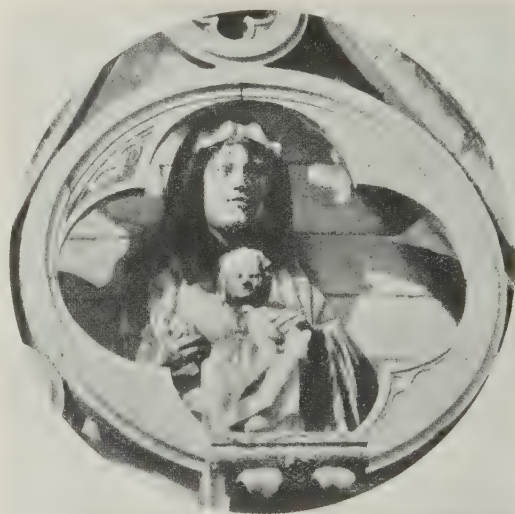
REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY

La sculpture au Baptistère de Pise. — La paternité et le style des bustes et des statues disposés, en deux rangées sur la façade du Baptistère de Pise — l'une entre les petits arcs romans, l'autre au-dessus, dans les tympans triangulaires et sur les tympans — n'ont jamais été étudiés avec la précision nécessaire. A. Ricci (*Storia dell'architettura*, vol. I, p. 555) attribue les bustes de la rangée inférieure à Nicola Pisano, au milieu du xiii^e siècle ; A. Venturi (*Storia dell'Arte Italiana*, vol. III, p. 994) confirme cette attribution et date ces sculptures de 1250 à 1260, c'est-à-dire qu'il les considère comme antérieures à la célèbre chaire du Baptistère. D'autre part, J. Supino (*Arte pisana*, 1904, p. 75) pour des raisons chronologiques refuse d'y voir l'œuvre de Nicola.

P. Bacci les attribue aux collaborateurs de Giovanni di Nicola, en les datant de 1284 à 1295 (*Le sculpture del Camposanto di Pisa, Dedalo*, 1920, p. 311). P. Toesca, voit plutôt une œuvre dans la manière de Nicola (*Storia dell'Arte Italiana*, p. 912) ; enfin G. Swarzenski, en les mentionnant seulement, les attribue à l'école de Nicola (*Nicola Pisano*, Francfort, 1926).

A. Venturi et J. Supino sont les premiers à avoir attiré l'attention des connaisseurs sur la valeur



Giovanni Pisano. LA VIERGE. (Pise, Le Baptistère.)

artistique de ces figures, pleines d'une intense vie intérieure, qui fait un contraste singulier avec un cadre d'une simplicité et d'une immuabilité géométrique frappantes. M. Matteo Marangoni les étudie dans le dernier numéro de l'*Arte* (mai 1931). Il insiste sur le caractère de ces têtes et bustes, beaucoup plus abstrait et moins réaliste que celui de la sculpture classique gréco-romaine, en général. la *frontalité* absolue de ces figures leur donne un caractère *oriental* nettement opposé à l'esprit classique ; ce caractère persiste dans l'art byzantin et réapparaît dans la sculpture de la *basse époque* jusqu'à la période romane.

Quant à la rangée supérieure des tympans et des statues qui les entourent, vingt-deux d'entre celles-ci ont été remplacées en 1893 par des copies traitées librement. Les originaux ont été transportés au Musée civique à Pise. Ce sont : Dieu le Père, le Christ, la Vierge, les prophètes, les évangélistes et les saints.

M. Marangoni publie des reproductions de ces statues ; il analyse leur style et celui des sculptures qui se trouvent dans les tympans triangulaires, dans la partie supérieure, à l'extérieur du Baptistère. Il montre qu'elles témoignent d'un art en évolution, tout à fait différent de celui de la rangée inférieure. Le passage stylistique de la manière de Nicola Pisano à celle de Giovanni peut être saisi ici sur le vif. L'auteur passe en revue chaque spécimen et croit voir dans l'imposante Madone centrale une œuvre de transition entre le style des bustes de l'école de Nicola et celui de Giovanni.

Une vie beaucoup plus riche et intense que celle des œuvres de Nicola, une sensibilité *impressionniste*, caractéristique de Giovanni Pisano, se perçoivent déjà dans cette œuvre. Elle serait la plus ancienne sculpture de l'artiste connue jusqu'à nos jours, celle qui se rapproche le plus des créations de son père Nicola. La plupart des autres statues portent, d'après l'auteur, le cachet incontestable de l'art de Giovanni, reconnaissable malgré leur état de conservation lamentable. M. Marangoni date ces sculptures de 1277 à 1284.

L'art romain et l'art byzantin. — M. Jean Babelon montre, dans un fort intéressant et suggestif article (*Cahiers d'art*, n° 2), 1931, les traits caractéristiques de l'art transitoire qui a fleuri sur la limite de deux âges — le romain et le byzantin. C'est dans les monnaies de l'époque que se réfléchit, comme dans un microcosme, l'évolution générale des arts plastiques, et ce témoignage est d'autant plus précieux qu'il présente, sous une forme concentrée, des faits généraux plus complexes.

Si l'Exposition récente de l'art byzantin a été presque une révélation de la vie intense qui a animé cet art soi-disant figé et hiératique, les monnaies présentées par M. J. Babelon, dans son bref aperçu, témoignent de la même force d'évolution vers des formes nouvelles. L'auteur étudie avec beaucoup d'acuité le développement stylistique aux confins de deux périodes, pour autant du moins que ce développement se réfléchit dans les effigies des monnaies. Il passe en revue les différentes formes et analyse leur évolution. En comparant, en conclusion, les deux extrêmes : le médaillon d'or de Dioclétien, d'un réalisme robuste malgré sa stylisation, avec celui de Constance II, dont l'effigie montre des éléments décoratifs arbitrairement et intentionnellement dissociés et regroupés, M. Babelon nous permet de considérer tout le chemin parcouru.

Les fresques de Monticiano. — M. Cesare Brandi étudie (*Dedalo*, avril 1931) les fresques de la salle capitulaire de l'ancien couvent de Saint-Augustin, à Monticiano, près de Sienne. C'est un exemple rare et peut-être unique du cycle complet de la Passion



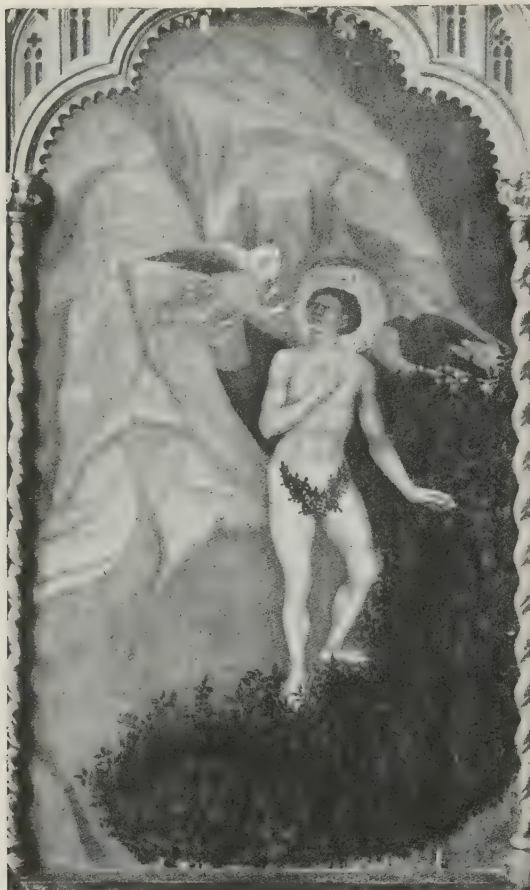
Bartolo di Fredi. LA VIERGE ET LES SAINTS.
(Monticiano. Couvent de Saint-Augustin.)

dans la peinture siennoise du xve siècle. Plusieurs peintres ont pris part à ce travail : Bartolo di Fredi (*l'Annonciation* et la *Madone sur le trône*, exécutés entre 1380-1388), un artiste inconnu (deux fresques en partie détruites), Guidoccio Cozzarelli (la *Montée au Calvaire*, la *Crucifixion*, la *Déposition*, entre 1480-1485), un autre artiste inconnu (la *Résurrection*) et Giovanni di Paolo (la *Cène*).

Un nouveau Pisanello (?). — M. George Martin Richter publie un article (*The Burlington Magazine*, mai 1931) sur un tableau qui se trouve au musée Poldi-Pezzoli, à Milan, et qui représente un *Saint Ermite*. Cette peinture présente un amalgame étrange des éléments modernes et archaïques. M. G. M. Richter compare la manière de l'auteur de cet ouvrage avec celle de Masaccio et précise les affinités et les divergences des deux peintres. En somme, malgré quelques détails d'un réalisme frappant et l'audace de la conception (le saint est figuré jeune et nu), le *Saint Ermite* est beaucoup plus archaïque que les peintures du grand Florentin. Le catalogue du musée Poldi-Pezzoli attribue le tableau en question à Stefano da Zevio.

M. B. Berenson (*North Italian Painters of the Renaissance*, 1907) et M. R. Van Marle (*The Italian Schools of Painting*, VII) confirment cette attribution. M. G. M. Richter considère aussi que nous avons là une œuvre de l'école de Vérone, mais il l'attribue à Pisanello. La qualité de la peinture et certaines différences du traitement ne permettraient

pas, selon lui, d'y voir un tableau de Stefano. D'autre part, certains détails de notre peinture présentent une affinité notable avec les dessins et différents nus de Pisanello (voyez tout particulièrement la tête,

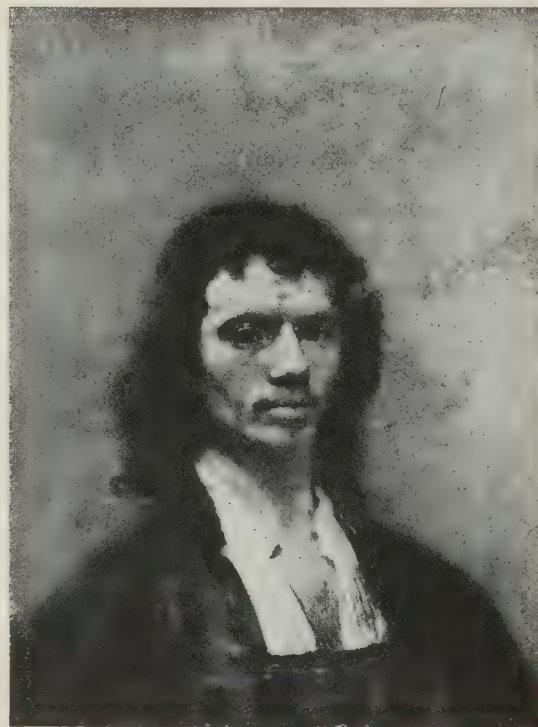


Pisanello(?). UN SAINT ERMITE.
(Musée de Poldi-Pezzoli, à Milan.)

les épaules, le thorax, etc., et comparez la fresque de *Saint Georges*, à Sainte-Anastasie, le dessin de la collection Vallardi, etc.). Comme l'œuvre en question se rapproche surtout, par son caractère, de la fresque de Sainte-Anastasie, elle aurait été exécutée vers 1440, ou un peu plus tard.

Le peintre Carel Fabritius (1622-1654). — M. H. F. Wijnman tâche de préciser (*Oud Holland*, III,

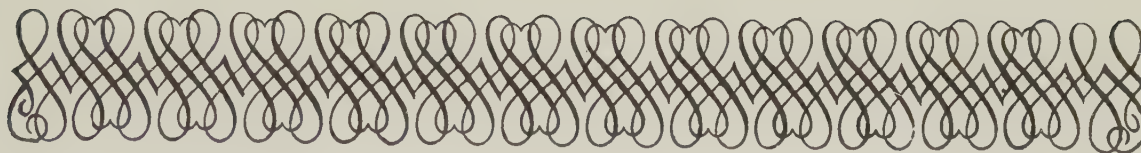
mai-juin 1931) les étapes les plus importantes de la vie et de l'activité du peintre Carel Fabritius. Dans son étude bien documentée l'auteur propose de nouvelles dates pour certaines œuvres de l'artiste, comme le *Portrait d'Abraham de Potter* du Rijksmuseum d'Amsterdam (1648 au lieu de 1640, accepté jusqu'à présents) et le fameux portrait du



C. Fabritius. LE PORTRAIT DU PEINTRE PAR LUI-MÊME.
(Musée Boymans, à Rotterdam.)

Peintre par lui-même au Musée Boymans de Rotterdam (1653 au lieu de 1645). L'auteur suggère ensuite que le tableau de *Saint Pierre chez Corneille*, au musée du duc Anton Ulrich, à Brunswick, par Barent Fabritius, le frère cadet de l'artiste, représente le père de l'artiste Pieter Carelsz et sa famille, et, entre autres, les deux frères de Fabritius. Rembrandt fut le maître de Carel Fabritius pendant son séjour à Amsterdam, de 1643 à 1650. M. H. F. Wijnman donne à la fin de son article, une liste des œuvres du peintre.

Le Gérant : F. LE BIBOUL.



LES DÉBUTS DE LA GRAVURE SUR MÉTAL



FIG. 1. — L'ANNONCIATION.
Gravure sur cuivre du xv^e siècle.
(Musée du Louvre.)

Dans la notion de gravure, il convient de distinguer cet art considéré comme un procédé décoratif, du moyen de reproduction proprement dit, qui a donné naissance à l'estampe. Le premier remonte à la plus haute antiquité, le second a pu être pratiqué en Asie dès le ix^e siècle, comme l'ont établi les travaux de plusieurs orientalistes, mais on n'a pas de preuves qu'il se soit propagé en Europe à la même époque.

Les premières impressions que l'on cite généralement sont celles qui ont été faites sur des tissus, au moyen de planches gravées sur bois. Pour les pièces imprimées d'après des plaques de cuivre, on a admis jusqu'à présent qu'elles auraient été produites en Occident à une époque plus tardive, au milieu du xv^e siècle, sans qu'on ait pu fournir des arguments capables de préciser la date des plus anciennes épreuves.

Ce qui est certain, c'est que la découverte de la gravure sur métal n'a

pas eu lieu brusquement à ce moment, sans avoir été préparée par des essais antérieurs. Ce sont ces tentatives dont l'histoire mérite d'être retracée. N'y a-t-il pas eu des plaques de métal qui ont servi à une impression sur parchemin avant que le papier ne se soit substitué à lui et ait été fabriqué à un prix moins coûteux, permettant la multiplication des images à bon marché ?

Les plus anciens vestiges de plaques de métal « entaillé » se trouveraient, d'après M. Édouard Fleury, à Vauclerc¹. Il a trouvé, en particulier, un manuscrit provenant de l'abbaye de Vauclerc, et conservé à la Bibliothèque de Laon, dans lequel quatre grandes initiales, les majuscules M, Q, S, V ont été obtenues au moyen de foulage avec des estampilles en relief. À côté de ces applications d'estampilles sur vélin, on ne possède guère de compositions imprimées par le même procédé. Il faut toutefois faire une exception pour une gravure sur parchemin admirée jadis par Passavant², critiquée depuis par Schreiber³ et représentant le *Christ en croix*.

Cette pièce, de 0 m. 243 de hauteur sur 0 m. 165 de longueur, provenant de la collection Weigel et décrite dans son catalogue⁴, a passé en vente publique en 1907 chez Gutekunst à Stuttgart et se trouve aujourd'hui dans la collection du baron Edmond de Rothschild. Le Christ est représenté en croix entouré de la Vierge, à gauche, et de saint Jean, tenant un livre, à droite. En haut, des deux côtés de la croix, dans deux disques, apparaissent les demi-figures du soleil et de la lune qui pleurent. Une bordure encadre cette scène ; aux quatre coins sont figurés les symboles des quatre évangélistes. Dans les intervalles, entre les médaillons, il y a des ornements en forme de feuillage et d'autres en losanges.

La date de cette composition, d'après Weigel et Passavant, serait du XII^e siècle. Cette hypothèse est très vraisemblable, car plusieurs détails de style semblent dénoter sinon la fin du XII^e siècle, du moins le début du XIII^e. C'est d'abord la manière de placer les pieds du Christ non l'un sur l'autre, mais à côté l'un de l'autre, en éventail, tandis que le sang coule de ses plaies et est recueilli dans un calice. C'est ensuite le type de Jésus, figuré jeune, presque sans barbe, le visage calme, sans douleur, le corps comme suspendu à la croix, car il n'y a aucun clou. Son expression rappelle celle que lui a donnée l'auteur du retable de Klosterneuburg, de la fin du XII^e siècle.

Si les érudits sont d'accord pour la date de cette image, ils ne le sont pas pour la technique de cette pièce. D'après Weigel, il y aurait là la preuve d'une impression d'une planche de métal sur vélin au moyen d'une presse. La même hypothèse est reprise par Passavant, qui croit que cette gravure a été imprimée sur le plat de la couverture du manuscrit où elle a été trouvée collée, qu'on s'est servi d'une

1. Fleury (Édouard), *Les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon*. Laon et Paris, 1863.

2. Passavant, *Le Peintre-Graveur*. Leipzig, 1860, t. I, p. 20.

3. Schreiber, *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal*. Berlin, 1891, t. I, n° 237.

4. Weigel et Zestermann, *Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift*. Leipzig, 1866, t. I, p. 25.



SALOMON ET LA REINE DE SABA

Gravure

Collection Edmond de Rothschild

plaque de métal chauffé et il insiste sur les contours en relief formés par les tailles, qui sont visibles dans l'enduit adhérent encore au verso du parchemin.

Cette opinion a paru exagérée à Schreiber¹, qui considère la composition comme ayant été dessinée. Selon l'avis de Bouchot², le Christ en croix n'aurait pas été tiré sur une planche en relief, mais serait un simple gaufrage, obtenu par le fer chaud des relieurs, une espèce de poinçon. Ce qui militerait en faveur de cette théorie, c'est qu'il y aurait un trait de poinçon échappé au praticien sur les bras du Christ et provenant du bras de la croix.

Un examen approfondi de cette gravure nous permet de supposer qu'il y a deux sortes de travaux bien distincts. L'un consiste dans les traits du corps du Christ et des personnages de saint Jean et de la Vierge, ainsi que dans les ornements et les médaillons : le tracé est obtenu par une gaufrage à chaud. Mais un creux tout à fait différent se voit aux quatre angles de la gravure. Dans le haut et dans le bas, il y a une ligne parallèle à celle qui a été tracée en dessous et dont l'empreinte est plus forte. Il semble que les bordures de ces quatre médaillons ont été tirées après coup, comme avec une presse, sur une forme gravée. L'épaisseur et la nature des traits, ainsi que le verso du parchemin, tendraient à faire croire que ces contours proviennent d'un autre mode de travail, une sorte de matrice sur métal en relief³. Par ce côté, le Christ en croix prend une importance nouvelle, car on connaît peu d'exemples de compositions à figures gravées sur vélin à l'aide d'un morceau de métal, à une époque aussi ancienne.

Du tirage sur parchemin au tirage sur papier il n'y avait qu'un pas. Il est curieux qu'il ait fallu attendre plus d'un siècle pour qu'il fût franchi. Des recherches récentes entreprises en Espagne nous permettront de prouver que dès le XII^e siècle le papier, employé déjà depuis trois cents ans pour l'impression en Extrême-Orient, avait été importé par les Arabes en Europe. La découverte de la gravure proprement dite ne s'est produite qu'au moment où l'idée est venue de multiplier à beaucoup d'exemplaires une image imprimée sur papier. Jusque-là les fers à gaufrer les reliures, les empreintes en creux ou en relief sur bois, sur pierre ou sur métal, les matrices ne constituent que des éléments préparatoires à cette invention. Elles ont déjà leur origine dans le procédé de Varron, auquel Pline⁴ fait allusion, lorsqu'il parle de portraits des personnages illustres, reproduits par ce moyen dans son livre. Mais il y a eu une mauvaise interprétation du texte car il n'est pas

1. Schreiber, *ouvrage cité*, n° 237.

2. Bouchot, *Un ancêtre de la gravure sur bois*. Paris, 1902, p. 28.

3. Lemoisne (P. A.), *Les xylographies du XIV^e et du XV^e siècle de la Bibl. nat.* Paris, 1927, t. I, p. 6.

4. Pline, *Historiae naturalis*, l. xxxv, c. 2, ed. Teubner, Lipsiae, 1860, p. 68 : « Imaginum amorem flagrasse quondam testes sunt et Atticus ille Ciceronis edito de iis volumine et Marcus Varro, benignissimo invento insertis voluminum suorum fecunditati, (non nominibus tantum) septingentorum illustrium, [sed et] aliquo modo imaginibus, non passus intercidere figuras aut vetustatem aevi contra homines valere, inventor muneris etiam diis invidiosi, quando immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut praesentes esse ubique et claudi possent. »

vraisemblable que quinze siècles avant Gutenberg, l'imprimerie avec les caractères mobiles ait été trouvée par Varron. Il s'agit là tout au plus d'un patron découpé, comme le faisaient probablement les Égyptiens pour leurs hiéroglyphes, suivant l'idée de Léon de Laborde ¹.

Les images les plus anciennes tirées sur papier d'après des plaques de métal en relief ne sont pas antérieures au début du xve siècle. Il y avait plusieurs procédés pour les exécuter. L'un d'entre eux était dit « criblé ». Les épreuves étaient imprimées, comme en typographie, c'est-à-dire en blanc sur fond noir. Un cuivre taillé en épargne, conservé au Musée du Louvre, provenant de l'archéologue Victor Gay, et dont nous avons signalé tout l'intérêt au moment de l'acquisition de cette pièce, en 1908, indique la nature de la technique employée. C'est une *Annonciation*, reproduite en 1912 dans la *Gazette des Beaux-Arts*, à propos d'un article de M. Gusman, qui a montré avec beaucoup de justesse que certaines épreuves modernes ont été par erreur imprimées négativement, comme s'il s'agissait d'une gravure en taille-douce. Les lignes exprimées en noir apparaissent en blanc, tandis que les champs sont teintés de noir. On n'avait pas soupçonné qu'il s'agissait d'une gravure sur métal en relief et on l'avait donnée comme une gravure en creux à des imprimeurs, qui n'avaient pas compris qu'il fallait la tirer typographiquement.

Ces anciennes images sont appelées « criblées », parce que le travail comporte des creux enlevés au burin et des semis de points ronds, obtenus avec des poinçons de diverses grosseurs. On les nomme aussi « interrasiles » (d'*interrasilis*, ciselé). Il existe un grand nombre de ces planches, dont le catalogue a été publié par Schreiber, qui demeure très prudent pour les dates. Dans son répertoire, on n'en trouve guère qui remonteraient à 1406, comme le croyait Delaborde ², signalant deux épreuves du Cabinet d'Estampes de Paris, un *Portement de Croix* et une *Sainte Face* intercalées dans un manuscrit latin, dont la calligraphie seule serait de cette époque, les estampes ne faisant pas partie intégrante du livre.

Pour la gravure en creux, on a accepté pendant très longtemps la légende, racontée par Vasari, de Maso Finiguerra prenant avec l'aide de noir de fumée une empreinte sur papier d'un nielle représentant le *Couronnement de la Vierge*. Généralement les orfèvres avaient l'habitude de garder le modèle de leurs compositions au moyen d'empreintes en soufre. Il n'était pas étonnant qu'au lieu d'employer du soufre, ils aient eu recours au papier. Mais on est très mal renseigné sur le moment où les orfèvres, au lieu de conserver un modèle unique de leur travail, ont eu la pensée de tirer de nombreuses éditions de leurs modèles. Les origines de la gravure en creux en Italie seront l'objet de notre prochain article.

L'art de travailler le métal en creux ou en relief, qui a commencé à être pra-

1. *Revue archéologique*, Ve année, 1re partie, p. 120.

2. Delaborde, *Notice sur deux estampes de 1406 et sur les commencements de la gravure en criblé*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1859.



FIG. 2. — LE CHRIST EN CROIX. Pièce sur vélin. Début du XIII^e siècle. (Collection E. de Rothschild.)

tiqué par les orfèvres, remonte à la plus haute époque. Les archéologues en constatent des vestiges dans les civilisations de l'antiquité : en Chaldée, comme l'attestent les fouilles d'Ur ; en Étrurie, où l'on a trouvé des disques décorés d'ornements, tracés avec une pointe ou un burin analogues à des boucliers ; en Égypte,



FIG. 3. — LE CHRIST A L'ARBRE DE LA CROIX. Gravure du xv^e siècle.
(Collection du baron Edmond de Rothschild.)

où des coupes et des plats en or sont damasquinés, comme plus tard chez les Persans ; à Mycènes, où des poignards achéens sont gravés en creux ; en Grèce, où des sujets de vases peints donnent des détails techniques relatifs à des ciselures sur métal, bijoux, armures, ustensiles, au moyen d'instruments appropriés, comme des échoppes ou des ciseaux ; à Rome, où des peintures et des pierres gravées et funéraires représentent des ateliers de ciseleurs avec des outils en fer (caela), dont l'extrémité diffère de forme suivant l'emploi. Ainsi, plusieurs siècles avant Jésus-Christ, de nombreux travaux d'orfèvrerie en or et en argent, beaucoup d'objets en fer et en cuivre prouvent que de bonne heure il y a eu des artistes capables de graver et de ciseler le métal avec beaucoup d'habileté.

Il n'est pas étonnant ainsi que les Byzantins aient transmis à l'Occident des procédés usités depuis longtemps en Orient et dans le monde gréco-latin. Un passage de l'écrivain grec Jean

Damascène, du VIII^e siècle, rapporté dans un commentaire de Reiske de 1754 sur les *Cérémonies de la cour de Byzance*, fait allusion à un système de niellure par fusion d'une matière noire dans les entailles tracées par le burin. « Voyez, dit-il, la grande patène dans laquelle le Repas mystique du Christ et des Apôtres est exprimé par une gravure en intaille. »

L'art des émailleurs, qui champlevaient le métal avant de mettre les diffé-

rents tons de leurs émaux, n'a fait que reprendre cette tradition. C'est du moins l'interprétation qui a été donnée au texte grec du III^e siècle du rhéteur Philostate parlant de « couleurs étendues sur de l'airain ardent » et de « dessin représenté se conservant ».

Les orfèvres de l'époque romano-byzantine, dès le XI^e siècle, ont employé pour leurs formes, des instruments qui devaient plus tard servir aux graveurs. Il faut laisser à des spécialistes le soin de rassembler les reproductions de toutes les œuvres dans lesquelles cet art s'est affirmé. Il suffit de consulter le traité du moine Théophile *Diversarum artium schedula*¹ pour connaître la liste des outils prescrits au XI^e siècle pour les orfèvres. On constate aux chapitres XI et XII « De ferris fossoriis » et « De ferris rasoriis », qu'ils se servaient, pour graver les métaux, de burins, d'échoppes et de pointes. Ils usaient même de grattoirs pour enlever le morfil que le burin, en coupant le métal, laissait aux deux côtés de la taille.

Aux travaux d'orfèvrerie il faudrait ajouter les sculptures sur métal des tombiers, les empreintes en creux des fabricants de sceaux, les gaufrures des relieurs et bien d'autres matrices métalliques en creux ou en relief sur fer, cuivre ou plomb.

Un exemple de la technique du burin et de la niellure est fourni par une plaque niellée de 1379 qui décore la reliure d'un *Évangélaire de la Sainte-Chapelle* (Bibl. Nat., Ms. lat. 8851), manuscrit offert par Charles V à la Sainte-Chapelle. On distingue nettement sur la planche les traces d'instruments avec lesquels l'artiste, en copiant une miniature de l'*Évangélaire*, a gravé ce motif avant de remplir les creux de son nielle².

Les orfèvres étaient habitués, dès la fin du XIV^e siècle, à ces procédés de gravure en creux. A Gand, des registres des corporations d'orfèvres flamands, datant de 1400, témoignent de l'usage journalier qu'ils faisaient des plaques de cuivre³. Ils inscrivaient souvent sur des tablettes de cuivre les noms des élus de la corporation. Ces noms sont gravés en lettres gothiques au burin, et au tirage elles donnent des épreuves où les figures en relief viennent en blanc sur fond noir.

Il n'est pas impossible qu'il y ait eu, dès la fin du XIV^e siècle, plusieurs planches en cuivre gravées en creux. C'est ainsi que Passavant⁴ signale des épreuves modernes provenant de tirages de plaques très anciennes dont les tailles étaient remplies d'une composition noirâtre. Mais elles n'étaient pas destinées à être reproduites par l'impression et servaient surtout d'ornements décoratifs.

1. Théophile, *Essai sur divers arts*, traduction par l'Escalopier. Paris, 1843.

2. Weixlgartner (Arpad), *Ungedruckte Stiche Materialien und Anregungen aus Grenzgebieten der Kupferstichkunde (Jahrbuch der Kunsthistorischen Kunstsammlungen, t. XXIX. Wien, 1911).*

3. Renouvier (Jules), *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne*. Bruxelles, 1860, p. 30.

4. Passavant, *Le Peintre-Graveur*. Leipzig, 1860, I, 352.

C'est seulement au ^{xv}^e siècle que l'idée vient de tirer sur papier les planches gravées en creux. Les plus anciennes estampes connues dans ce genre de technique sont celles du Maître dit des Cartes à jouer, du Maître de la Passion de Berlin de

1446, du Maître des Jardins d'amour. Il y a aussi des pièces isolées qui semblent très anciennes.

Une gravure au burin des plus intéressantes à cet égard, de 0 m. 113 de hauteur sur 0 m. 170 de largeur, provient de la collection Weigel ¹, et appartient au baron Edmond de Rothschild. Pendant plus d'un demi-siècle elle a été intitulée : *La Fête des Fleurs*. Ce titre a été adopté pendant longtemps ² parce que, dans la composition, à droite et à gauche, des jeunes gens tiennent des roses. Mais en examinant de près la scène représentée dans la partie centrale, il semble que le véritable sujet y réside. D'après des reproductions de mystères du ^{xv}^e siècle qui nous ont été communiquées par les savants conservateurs du Cabinet d'estampes du Musée de Berlin, en particulier les D^{rs} Bock, Rosenberg et Wescher, ce thème principal serait Salomon et la Reine de Saba. Le roi



FIG. 4. — PLAQUE DE RELIURE, EN CUIVRE GRAVÉ, DE L'ÉVANGÉLIAIRE DE LA SAINTE-CHAPELLE. (Bibliothèque Nationale.)

Salomon porte des chausses étroites, des souliers à la poulaine ; sur sa tunique est jeté un ample manteau ou soq coupé, de manière à laisser l'épaule libre ; il tient un sceptre de la main gauche et fait un geste de la main droite. La reine est vêtue d'une longue houppelande, à plis sinueux, le col et les bras dégagés. Sa tête est coiffée d'un bourrelet sur lequel repose la couronne et ses cheveux disposés en forme de tresse

1. Weigel et Zestermann, *ouvr. cité*, t. II, p. 354, n° 423.

2. Passavant, *ouvrage cité*, t. II, p. 97, n° 77. Renouvier, *ouvrage cité*, p. 118.

sont enveloppés d'une résille. Les trèfles décoratifs qui composent la couronne ne fournissent aucune indication très précise quant à la date et au pays d'origine.

C'est une question assez difficile à résoudre, quoique certains soient disposés à voir dans cette estampe une œuvre rhénane et que d'autres soient plutôt tentés de la considérer comme flamande. Alvin, Léon de Laborde¹ et Renouvier croyaient que les Pays-Bas ont été le berceau des premières tentatives de reproduction par l'impression des gravures burinées dans le métal par les orfèvres. Ils tirent leurs principaux arguments d'un ensemble de faits historiques, de l'étude des miniatures et de leur comparaison avec les images gravées et exécutées par des copistes pour le monde entier. Au contraire, Weigel pensait que les premiers monuments de la gravure se trouvaient en Allemagne et il attribue la pièce appelée improprement « Fête des Fleurs » à Berthold Furtmayer. Quoi qu'il en soit, nous laisserons volontairement de côté ce problème du pays dont elle provient, pour essayer d'arriver du moins à une hypothèse fondée en ce qui concerne le sujet et la date d'exécution.

Le motif essentiel de la composition nous paraît bien une scène de mystère représentant Salomon et la reine de Saba. Ce qui le prouve, c'est d'abord l'inscription placée sur la banderole de droite : **Probans naturalia Salamonis**. C'est ensuite la manière traditionnelle adoptée par les artistes du xve siècle pour l'entrevue de Salomon et de la reine de Saba. Elle est conforme aux représentations du *Mystère du Vieil Testament*, dans lequel les deux souverains prononcent de nombreux vers qui, malheureusement, n'apportent aucun éclaircissement à cet entretien. Le rideau chargé d'ornements placé derrière le banc sur lequel ils sont assis, pourrait bien être un décor de théâtre. En tout cas, plusieurs manuscrits les montrent tous les deux dans la même attitude. Ainsi, au Cabinet des Estampes de Berlin, un album intitulé : « Entrée de la Reine Jeanne de Flandre dans la ville de Bruxelles en 1495 » (78 D. 5, p. 37), reproduit les deux personnages dans une situation analogue, ce qui semblerait indiquer que c'était là un thème fréquent au xve siècle.

Plus énigmatiques apparaissent les trois sujets qui entourent le motif principal. A droite, deux jeunes gens à chausses collantes, à jaque courte, ouverte sur le côté, serrée à la ceinture, terminée par une encolure assez haute, portant une longue épée à la ceinture, sont debout, l'un présentant une fleur, tandis que l'autre paraît la désirer. A gauche, trois jeunes femmes vêtues de longues robes à taille, la tête ornée de coiffures à cornes, tiennent également chacune une fleur. Près de l'une d'elles, un jeune homme vêtu comme les deux autres, porte une ruche d'où sortent des abeilles. Dans le bas, un autre personnage vêtu d'un habillement identique, fait tomber d'une corbeille une quantité de pommes que huit enfants s'empressent de ramasser.

1. Laborde (L. de), *Les ducs de Bourgogne*. Paris, 1849. Alvin (L.), *Les commencements de la gravure aux Pays-Bas*. Bruxelles, 1857.

Si les sujets latéraux et celui du bas ont un rapport avec la scène de Salomon et de la reine de Saba, il est difficile de deviner ce que l'artiste a voulu indiquer ici. Deux interprétations peuvent être données. L'une serait fondée sur une explication de l'Ancien Testament ; c'est celle que nous suggère M. Salomon Reinach. D'après lui, Salomon passait pour être grand connaisseur en matière d'arbres, de fruits et de fleurs. Il en conclut que le souverain montre à la reine de Saba les fleurs et les fruits de ses jardins, tandis que les enfants ramassent les fruits répandus devant eux. Ces enfants feraient partie, avec les jeunes gens et les jeunes filles, de la cour de six mille filles et enfants amenés par la reine.

Une autre explication, qui serait plus symbolique, nous serait fournie par un passage d'un livre de M. Mâle¹. Il signale qu'en rapprochant Salomon et la reine de Saba, les artistes du moyen âge ont voulu figurer Jésus-Christ sous l'aspect de Salomon et l'Église sous celui de la reine de Saba. Elle accourt des extrémités du monde pour entendre la parole de Dieu. Pierre Comestor, dans son *Historia Scolastica*, raconte toutes les légendes concernant l'histoire de Salomon. Ses proverbes étaient célèbres. C'est peut-être l'un d'entre eux qui est indiqué à gauche dans ce vers, lu par les uns : *Qui pingit florem non pingit floris odorem*, lu par M. Lauer : *Qui pungit florem, non pungit floris odorem*, allusion aux abeilles qui expriment le suc des fleurs, sans en prendre l'odeur, mais cette seconde interprétation ne nous satisfait pas. L'autre banderole : *Qui sunt fili vel viliani*, placée au-dessous du couple, n'est pas plus facile à déchiffrer. Peut-être que ces fleurs et fruits sont le symbole des principes de physique (*naturalia*) de Salomon, que la reine recueille pour son entourage de femmes et d'enfants, si l'on adopte l'idée que la reine figure l'Église.

Une autre explication symbolique est fournie par certains versets du *Cantique des Cantiques* dont l'image de l'époux et de l'épouse est souvent rapprochée au moyen âge, d'après un historien des sciences religieuses, M. Alphandéry, de l'entrevue de Salomon et de la reine de Saba. Certains passages de ce morceau indiquent même le nom de Salomon et mentionnent ses serviteurs « qui gardent les fruits de son jardin ». Il semble que les quatre serviteurs représentés dans l'estampe pourraient faire une allusion à ce texte. L'un d'entre eux tient une rose et trois jeunes filles à gauche en présentent une également. Peut-être est-ce une comparaison avec la reine de Saba, si l'on interprète ainsi ce verset du début : « Comme une rose parmi les épines, telle est mon amie parmi les jeunes filles. » Ces trois jeunes filles, qui figurent à gauche de la gravure, se retrouvent dans l'édition xylographique du *Canticum canticorum* du xve siècle, accompagnant l'épousée. Les abeilles qui sortent de la ruche que tient un des serviteurs signifient peut-être ces rayons de miel dont parle le roi Salomon. Le *Cantique des Cantiques* le compare aussi à « un pommier parmi les arbres en fleurs » : « Comme un pommier

1. Mâle (Émile), *L'art religieux du XIII^e siècle en France*. Paris, 1910, p. 190.

parmi les arbres en fleurs, tel est mon bien-aimé parmi les jeunes gens. » C'est peut-être le sens des pommes qu'un valet distribue aux enfants, au bas de la composition.

Ce motif des enfants ramassant les pommes, placé dans la partie inférieure de l'épreuve, est un thème italien du trecento, que l'on voit repris dans beaucoup de miniatures jusqu'au début de la Renaissance. Dans le livre d'heures dit d'Ango, de la Bibliothèque Nationale (nouv. acquis. lat. 392), provenant du comte de Bastard, datant de l'année 1514 environ, époque de la naissance de Marie Ango à Rouen, il y a 160 groupes d'enfants disposés au bas des pages. Au feuillet 143 verso, des enfants ramassent des pommes qu'un autre leur jette. Quoique ce manuscrit soit très postérieur à la gravure, il est intéressant de rapprocher dans les deux œuvres les groupes d'enfants.

Il est impossible de donner à l'estampe de Weigel une date aussi précise qu'on le fait généralement pour les manuscrits, mais il semble que, par l'écriture des inscriptions, par la nature du papier, en particulier par le dessin du filigrane à la tête de bœuf aux yeux et au nez gauchement dessinés, par l'encre, par le style, cette estampe pourrait être considérée comme du milieu du xve siècle sinon même un peu avant.

Ce qui vient à l'appui de cette hypothèse, ce sont les coiffures et les costumes. Pour les coiffures des femmes, deux d'entre elles portent des coiffures à cornes. Il n'est pas besoin de rappeler que ce type, datant déjà de la fin du xive siècle, s'est prolongé pendant le début du siècle suivant. Il suffit de se reporter aux divers textes qui mentionnent cette vogue des cornes. C'est le *Mariage des Filles au Diable* de 1390 parlant de ces

...dames cornues

 Qui se vont pour offrant à vente
 Com cerf ramu vont par les rues.

Il y a aussi un passage des *Poésies* d'Eustache Deschamps :

Cornes portez comme font les limas.

 ...Trop y a d'épingles et d'arestes,
 De cheveux mors, de bourriaux et de crestes,
 Et tant de ploiz et devant et derrière.

Juvénal des Ursins, dans son *Histoire de Charles VI*, signale que ces atours à cornes avec bourrelets subsistaient encore en 1417. Ce qui le prouve, c'est qu'on retrouve ces coiffures à cornes qui exerçaient la verve des satiriques dans des miniatures de 1425 à 1427. On peut citer comme exemples les *Heures de Marguerite d'Orléans* (Bibl. Nat. ms. lat. 1156 b, fol. 25), manuscrit de 1426 environ ; les *Heures de Neville* (Bibl. Nat. ms. lat. 1158, fol. 27, verso et 34 verso), manuscrit de 1427 et les *Poésies* de Christine de Pisan, offert par l'auteur à Isabeau de Bavière (Brit. Mus. Harley 4431). Cette silhouette féminine triangulaire, avec deux angles sur-

montant le front est analogue aux deux têtes de femmes de l'estampe relative à Salomon et à la reine de Saba.

On pourrait insister davantage sur d'autres détails de costumes. La femme placée le plus à gauche dans la composition porte sur la tête un bourrelet en forme de turban qui est peut-être un chapel de paon. Les hoquetons des quatre jeunes gens sont froncés à la taille ainsi que les houppelandes des trois dames et les cottes des enfants. Les cheveux des hommes sont frisés et assez longs. Leurs chaussures sont à la poulaine, ce qui est bien en harmonie avec l'architecture gothique du petit pavillon qui abrite le roi Salomon et la reine de Saba.

A toutes ces considérations relatives aux vêtements s'ajoutent d'autres remarques sur les coloris de l'estampe, fournissant de précieuses indications pour la date. Tandis que dans la *Crucifixion* sur parchemin de la fin du XIII^e siècle, le miniaturiste avait enluminé son dessin de couleurs épaisses, comme le rouge du manteau de la Vierge, de la draperie du Christ, des médaillons des évangélistes, ou encore le jaune des ornements sur fond cinabre, le brun du vêtement de saint Jean et de la croix, ici les tons sont plus fins, plus délicats. L'artiste emploie le bleu cobalt, le rose, le brun et le vert. Le rose apparaît dans le vêtement des enfants et dans celui de la reine. Le vert sert à la décoration du sol parsemé de gazon et à celle du rideau. Il y a là une transparence particulière à la première moitié du XV^e siècle, époque à laquelle les graveurs doivent encore dissimuler leurs tailles sous la préparation confiée au travail des enlumineurs et miniaturistes. Les statuts des corporations exigent que le dessin seul ou les traits en noir soient réservés aux graveurs, mais non les peintures.

Une autre pièce, soulève le problème délicat des gravures sur métal jouant les xylographies. Elle représente le *Christ à l'arbre de la Croix*. Elle provient de la collection Weigel et appartient au baron Edmond de Rothschild. Cette épreuve unique, de 0 m. 284 de hauteur sur 0 m. 194 de largeur, montre le Christ, la tête ornée d'un nimbe crucifère, le corps demi-nu laissant voir les côtes fortement marquées, attaché à un arbre dont les branches sont apparentes. Les bras sont fixés à la croix par un gros clou, tandis qu'un troisième clou est placé dans le bas, devant les pieds, posés l'un sur l'autre dans une position aussi étrange que rare. Des gouttes de sang très grosses coulent de ses pieds ainsi que de ses bras et de sa poitrine, percée par un coup d'une lance représentée dans le bas. Au-dessous de cette lance, un crâne symbolise Adam, que le Christ crucifié sur l'arbre de vie va racheter par sa mort. A gauche, est Marie, debout, les mains levées. A droite, saint Jean, la tête appuyée sur la main droite, tient dans l'autre un livre fermé.

Bien des détails sont curieux dans cette estampe. C'est d'abord les nimbes probablement hexagonaux de Marie et de saint Jean. C'est ensuite la position des pieds sur la croix et c'est surtout l'encadrement de la pièce formé de papillons et de feuillages se détachant sur fond noir. Si l'on se reporte aux *Méditations* du franciscain saint Bonaventure on peut interpréter ces papillons comme un sym-

bole de la vie éternelle, de même que le Christ crucifié à un arbre planté sur la tombe d'Adam marque une transition entre l'ancien et le nouvel art chrétien ; la croix n'aurait pas été représentée auparavant avec cette signification symbolique. De même, l'attitude douloureuse du Christ est bien différente de la conception byzantine, malgré le voile des hanches, et indique une transformation du sentiment de la souffrance sous une forme pathétique. Cette explication exclurait une influence byzantine. Nous n'arrivons pas à préciser avec certitude l'origine de cette épreuve, quoique Schreiber la considère comme de provenance bavarroise, d'après la forme des plis du manteau de saint Jean et de ceux du vêtement de Marie et du voile du Christ. La date de cette gravure est encore plus difficile à déterminer. La première impression qu'elle produit c'est un caractère archaïque. On serait tenté, à cause de ses traits grossiers, de la faire remonter jusqu'aux dernières années du ^{xiv}^e siècle, surtout en tenant compte de l'aspect si curieux des cheveux de saint Jean. En l'étudiant davantage, et surtout en considérant la reliure avec cinq clous tenue par saint Jean, il semble que cette composition pourrait être du milieu du ^{xv}^e siècle.

Mais ce qui donne à cette pièce toute sa valeur, c'est qu'au lieu d'être une xylographie, comme l'ont cru Passavant et Schreiber, elle semble devoir être considérée comme une épreuve sur métal. Des techniciens de la gravure comme MM. Buland, membre de l'Académie des Beaux-Arts, Godard, ancien prix de Rome de gravure, M. Lieure, l'historien de Callot, et d'autres encore, ont constaté que les traits, ainsi que les masses noires, n'ont pu être obtenus qu'au moyen d'un acide attaquant une plaque de métal, fer ou cuivre. L'aspect irrégulier et sinueux des tailles le prouverait. D'après M. Lieure, cette pièce aurait une importance capitale, car ce serait la plus ancienne eau-forte connue et elle mettrait fin à la controverse suivant laquelle les premières eaux-fortes seraient de Durer, vers 1515, tandis que d'autres soutiennent la priorité en faveur de Parmesan, à la même époque. A cette hypothèse, les seules réserves qu'il convienne de faire tiendraient à une ressemblance de ce procédé avec la gravure sur métal en relief, ayant subi quelques morsures en creux, d'après M. Gusman. Suivant lui, beaucoup de xylographies ressemblent à des gravures sur métal, et inversement ¹.

Il est étonnant qu'on ait attendu pendant si longtemps pour tirer ces épreuves sur papier. Nous nous réservons de montrer ultérieurement à quel moment exact celui-ci a été introduit en Europe, dans quelles conditions il a été fabriqué, et comment, grâce à son prix modéré, il s'est substitué à un parchemin coûteux.

André BLUM.

1. Blum (André), *Les origines de la gravure en France*, Paris, 1927. Dans toute tentative d'un « corpus » des estampes, l'élément technique ne doit pas être négligé. Une revision de ces répertoires s'impose de ce point de vue.



FRANÇOIS DE COLIGNY D'ANDELOT

SON MONUMENT FUNÉRAIRE A LA ROCHE-BERNARD

ŒUVRE DE JEAN II JUSTE

GASPARD DE COLIGNY, seigneur de Châtillon-sur-Loing, maréchal de France, eut de Louise de Montmorency, sœur du Connétable, trois fils qui chacun marquèrent dans les fastes de l'histoire du ^{xvi}^e siècle : l'aîné Odet, cardinal de Châtillon, le second Gaspard, amiral de France, enfin le cadet François, sieur d'Andelot, colonel général de l'Infanterie française, l'un des plus grands capitaines de la Renaissance ; fameuse trinité d'hommes courageux, lutteurs infatigables qui exercèrent une influence prépondérante sur les événements contemporains ¹.

Les existences agitées de ces trois frères furent une lutte incessante pour la défense des idées nouvelles. Ces véritables apôtres de la Réforme ne trouvèrent pas un seul instant de repos pendant leur vie, la fatalité les poursuivit jusque dans leurs tombes : le cardinal Odet, converti au protestantisme, après s'être marié en 1564 avec Élisabeth d'Hauteville, jeune fille de 20 ans, qui ne rougissait pas de se faire appeler « Madame la Cardinale », termina ses jours à Cantorbéry où son corps repose encore aujourd'hui sur le pavé même, dans le

1. Un beau tableau conservé au Musée royal de La Haye, peint sur toile de grande dimension : H., 1 m. 91 et L., 1 m. 63, de l'École française de la 2^e moitié du ^{xvi}^e siècle, les représente tous les trois de grandeur naturelle debout dans leurs hautes statures : le premier à gauche, le cardinal Odet, la main droite posée sur la hanche et tenant dans la gauche un rouleau de papier, ayant un bonnet rouge sur la tête, l'amiral Gaspard est au milieu, la main droite sur la poitrine et tenant des deux doigts une chaîne d'or, vêtu d'un haut de chausses en soie blanche, d'un tricot et de souliers blancs, habit de dessus brodé, coiffé d'un bonnet carré noir, le colonel général François tourné sur la gauche, la main gauche sur la garde de son épée, ses gants dans la main droite, vêtement de dessous également de soie blanche, avec mantelet noir à manches jeté sur les épaules, tous les trois se tiennent debout sur un tapis de Smyrne frangé.

Ce tableau, exposé depuis 1875, est mentionné n° 1707 dans un Inventaire de la Vieille Cour à La Haye, le Palais Royal actuel, il se trouvait alors dans le quartier du Conseiller secret Van Comete. Sur l'Inventaire de 1763 du Stadhouder on l'a catalogué au n° 159. *Catalogue du Musée royal de La Haye, tableaux et sculptures*, 1895, p. 118, n° 432 (90). De cette grande composition s'est sans doute inspirée la gravure de Marc Duval, datée de 1579, qui fut très répandue et plusieurs fois copiée. Voy. E. Courboin, *Hist. de la gravure en France*, I, 1923, p. 152.

chœur de la cathédrale, entre deux piliers, sous un misérable tertre formé de briques recouvertes de plâtre peint, complètement abandonné, sans la moindre inscription ni armoirie ¹.

Quant au célèbre amiral Gaspard nous savons quelles terribles et nombreuses vicissitudes sa dépouille mortelle a traversées. Traîtreusement assassiné par un misérable étranger, le bohémien Besme, pendu à l'envers, par les pieds, au gibet de Montfaucon, puis déposé par les soins de son cousin le connétable de Montmorency dans la chapelle de Chantilly, ses restes furent en 1599, lors de la réhabilitation ² de sa mémoire, transportés à Montauban, ville de refuge des réformés. Quelque temps après, la maison d'Orange les réclama en Hollande ³, mais les descendants de Coligny les firent ensevelir dans la terre patrimoniale de Châtillon où ils demeurèrent jusqu'au 18 août 1786 que le marquis de Montesquiou obtint du duc de Luxembourg la remise du corps de l'amiral. Il le fit transporter dans son parc de Maupertuis, près de Coulommiers en Brie, et déposer dans une chapelle sépulcrale de forme antique, qu'après la mort de M. de Montesquiou en 1798, Alexandre Lenoir, le fondateur du Musée des Monuments français ⁴, réédifia à Paris dans son jardin Élysée. Enfin les derniers restes de l'amiral, échappés aux révolutionnaires, furent remis le 7 septembre 1851 par le comte Anatole de Montesquiou à M. de Montmorency-Luxembourg, propriétaire du château de Châtillon, dans les ruines duquel ils reposent aujourd'hui, à l'emplacement même de la chambre natale du grand Coligny, au pied de la masse encore imposante du vieux donjon qui le domine de 26 mètres de hauteur ⁵.

1. *Bulletin de la Société de l'Hist. du protestantisme français*, année 1884, p. 517. *Pèlerinage à Cantorbéry*, et Hartley Wither, *The Cathedral of Cantorbéry*, London, 1908, p. 87-88.

2. Lettres patentes de Henri IV du 10 juin 1599.

3. *Bulletin de l'Hist. du protestantisme français*, t. 30, p. 219.

4. A. Lenoir, *Musée des Monuments français*, édit. 1805, IV, 2 p. La tombe fut violée vers la fin de fructidor an V.

5. Voici l'inscription qu'on lit actuellement sur la pierre tombale de l'amiral à Châtillon-sur-Loing :

Ici Reposent
les Restes de
GASPARD DE COLIGNI
AMIRAL DE FRANCE
Tué à la Saint-Barthélemi
le 24 août 1572.

Les précieux restes de l'amiral Gaspard de Coligny, recueillis après la Saint-Barthélemy par les soins du maréchal de Montmorency, son cousin, furent, lors de la réhabilitation de l'amiral qui eut lieu par lettres patentes du roi Henry IV données le 10 juin 1599, successivement déposés à Chantilly, à Montauban, puis à Châtillon-sur-Loing, duché dépendant de l'apanage de la maison de Coligny, transférés en 1786 à Maupertuis, dans un monument élevé en son souvenir par M. le marquis de Montesquiou, retirés ensuite de ce monument en 1793, ils ont été conservés par sa famille jusqu'en 1851, époque où M. le comte Anatole de Montesquiou a fait la remise à M. Charles-Emmanuel-Sigismond de Montmorency-Luxembourg, duc de Luxembourg, de Piney et de Châtillon-sur-Loing, ancien Pair de France, capitaine des Gardes du Corps des rois Louis XVIII et Charles X, qui, pour honorer la mémoire de l'amiral de Coligny, a déposé le 29 septembre 1851 ces dépouilles mortelles dans les ruines

Enfin son frère cadet François de Coligny, plus connu sous le surnom de d'Andelot, terre familiale située en Franche-Comté¹, n'eut pas plus de repos après sa mort, comme nous le verrons plus loin.

Né à Châtillon-sur-Loing, le 18 avril 1521, suivant la mention inscrite par sa mère, Louise de Montmorency, sur son livre d'Heures², celui-ci fut élevé en même temps que ses frères à la Cour de François I^{er}, comme enfant d'honneur des fils du roi, à 300 livres de gages, et devint échanson ordinaire du dauphin, plus tard Henri II³. Il se maria, le 19 mars 1547, avec Claude de Rieux, née le 8 février 1525, fille de Messire Claude de Rieux, chevalier de l'Ordre, baron d'Ancenis, comte de Harcourt, et de Catherine de Laval. Elle se trouvait ainsi l'une des riches héritières de la puissante maison de Laval, et pour ce motif sa main fut brigüée en même temps par le prince de la Roche-sur-Yon et par notre Coligny qui l'emporta, d'où un léger refroidissement entre eux, heureusement vite dissipé. Ce fut une épouse fidèle qui partagea courageusement les malheurs et la prison de son mari en même temps qu'elle devint une protestante convaincue et vénérée de ses coreligionnaires.

De son côté, François de Coligny, intrépide soldat que l'armée surnomma « le chevalier sans peur » donne l'impression d'une belle et chevaleresque figure. A 21 ans, en 1542, il fit ses premières armes avec son frère Gaspard auquel l'unissait une étroite amitié ; nous le voyons se distinguer dans la guerre du Luxembourg et dans la campagne de Flandres, puis en 1544 en Italie, à Cérises et à Carignan, un peu plus tard à Boulogne contre les Anglais. Mais les événements séparèrent, dès 1551, les deux frères qui jusque-là avaient combattu ensemble. Pendant que Gaspard était appelé au grade d'amiral de France, d'Andelot fut envoyé en Italie au secours de Pierre Strozzi qui s'était réfugié à Parme ; bientôt, tombé dans une embuscade, il fut fait prisonnier et enfermé (1552) au château de Milan⁴. Au bout d'une année de captivité, Claude de Rieux, sa vaillante compagne, réussit à pénétrer jusque dans sa prison et même y accoucha le 23 février 1553⁵, elle y revenait de nouveau l'année suivante et donnait encore le jour, le 13 août 1555, à son fils, Guy-Paul⁵, dans un bateau, sur la rivière du Po, entre Chiasso et Turin. Mais dès le mois de mai 1555 d'Andelot avait recouvré sa liberté. Ce fut pendant sa longue et pénible captivité de près de cinq années à Milan qu'il médita les principes de la nouvelle religion et que la duchesse de Ferrare lui ayant prêté quelques livres et des dissertations sur ce sujet, il s'instruisit dans

du château (duché de Châtillon-sur-Loing) à l'endroit même où l'Amiral a pris naissance dans le séjour de son affection.

1. Du Bouchet, *Preuves de la maison de Coligny*, 1662.

2. Andelot-lès-Saint-Amour, commune du canton de Saint-Julien, Jura.

3. Archives nat., mention dans Acquis de l'Épargne J 962 et Bibl. nat. Pièces orig., vol. 813, p. 38.

4. *Bulletin de la Soc. de l'Hist. du Protestantisme*, 1878, 253.

5. Du Bouchet, *op. cit.*, p. 1120.

la Réforme et se décida à l'embrasser complètement, faisant même partager ses convictions à son frère l'amiral alors prisonnier des Espagnols, au château de l'Écluse en Flandres. Entraîné sur la pente dangereuse du prosélytisme, il ne craignit pas de déplaire vivement à Henri II, dont il avait été jusque là le favori et



FIG. 1.

FRANÇOIS DE COLIGNY, SEIGNEUR D'ANDELOT, EN 1569. Dessin.
(Cabinet des Estampes.)

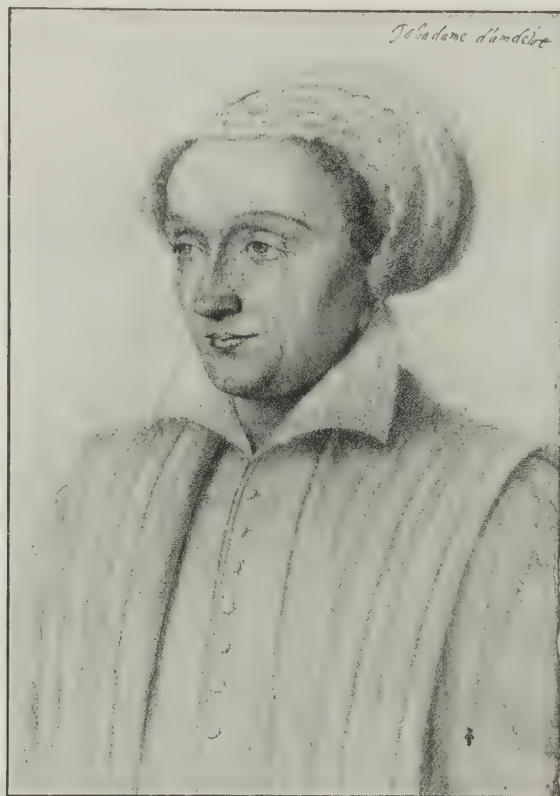


FIG. 2.

CLAUDE DE RIEUX, FEMME DE FRANÇOIS DE COLIGNY. Dessin.
(Musée Condé, à Chantilly.)

qui venait de montrer ses sentiments personnels dans un des articles secrets du traité de Cateau-Cambrésis d'avril 1559. En outre, le roi avait donné à d'Andelot tout récemment une nouvelle preuve de sa bienveillance en le désignant pour le commandement supérieur de l'Infanterie française avec le titre de colonel général, mais celui-ci n'en persista pas moins dans ses convictions et finit par se compromettre complètement, en faisant prêcher l'Évangile par plusieurs ministres réformateurs dans les importants domaines que sa femme possédait en Bretagne ¹.

1. Abbé Le Breton, *Un joli coin de Bretagne, la Roche-Bernard*, Vannes, 1919. Le même, *Le Protestantisme à la Roche-Bernard, 1558-1598*, p. 86 à 100. Indépendamment de ses domaines de Bretagne, d'An-

Sa conduite imprudente eut pour conséquence d'irriter Henri II et surtout son conseiller le cardinal de Lorraine. Mandé à la Cour, le roi lui reprocha son ingratitude et son influence pernicieuse sur son frère l'amiral. A la sortie de cette entrevue, il fut arrêté par les archers de la garde et conduit à la prison du château de Melun où le soutinrent dans son épreuve des lettres de Calvin et des ministres de l'Église de Paris¹. Cependant, au bout de quelques mois de captivité, l'intervention de son oncle, le connétable de Montmorency, et les larmes de sa femme, Claude de Rieux, le décidèrent à écrire au roi une lettre de soumission et à consentir une sorte d'abjuration verbale². Rémission de pure forme, car d'Andelot n'en continua pas moins à se passionner tellement pour les nouvelles doctrines qu'il devint un propagateur influent et fit de nombreux adeptes : les premiers furent l'amiral Gaspard, le cardinal Odet, Claude de Rieux et sa belle-sœur, Guyonne la Folle³, puis il entreprit d'évangéliser toute la Bretagne et attira dans la région de Nantes plusieurs pasteurs qui commencèrent leurs instructions calvinistes au Croisic, à Batz, à Blain et à la Roche-Bernard ; ses châteaux de la Bretesche et de Lourmais (Nivillac) devinrent des lieux de réunions protestantes. L'Église centrale de Paris envoyait, en juin 1561, un pasteur nommé Jean Louveau, sieur de la Porte, qui eut une certaine réputation et fut installé le 10 juillet à la Roche-Bernard, dans le vieil édifice religieux de Notre-Dame⁴. Dès lors le culte calviniste se célébra régulièrement à la Roche-Bernard, et Claude de Rieux, la fidèle épouse de d'Andelot, se fit remarquer par son zèle ardent à suivre tous les exercices du culte, malgré l'éloignement de son château de la Bretesche. Mais ses forces la trahirent, quelques semaines plus tard ; sur le point de redevenir mère pour la quatrième fois, elle fut frappée d'une attaque d'apoplexie et expira, à l'âge de 36 ans, le 5 août 1561. Son mari la fit inhumer le surlendemain, à la Roche-Bernard,

delot possédait de nombreuses terres dans d'autres régions assez éloignées, comme la seigneurie d'Andelot en Franche-Comté, dont il portait le nom, et la belle terre de Tanlay en Bourgogne sur laquelle était assigné le douaire de sa première femme, Claude de Rieux, et qui lui venait de sa mère, Louise de Montmorency. Dans cette dernière propriété où il fit souvent sa résidence avec son frère l'amiral et où il commença la construction d'un superbe château, chef-d'œuvre de grâce et d'art original de la Renaissance, son mobilier était conforme au goût et au luxe de l'époque, Roger de Gaignières nous a laissé le dessin d'une importante tapisserie composée de plusieurs pièces à ses armes et devises, avec la date de 1561, le briquet et une citation de la Bible : *Laborabunt enim populi in multo igne* (Habacuc, ch. III, vers. 13).

Il existe aussi des jetons de cuivre et d'argent qui lui servaient pour ses comptes personnels, ce jeton a été gravé en 1556 par Nicolas Emery (*Revue Numismatique*, 1916, p. 112). Écu écartelé, devise grecque : ΔΟΞΑ ΤΕΡΑΣ ΑΡΕΤΗΣ. Bouclier orné d'une tête de Méduse et posé sur un trophée. Voy. A. Blanchet, *Numismatique française*, t. III, 1930. *Jetons de famille*, p. 425.

1. *Bulletin de la Soc. de l'Hist. du Protestantisme*, t. III et IV, p. 238 et suiv.

2. *Bull. de la Soc. de l'Hist. du Protestantisme français*.

3. Abbé Le Breton, *op. cit.* Vaurigand, *Hist. eccl. de Bretagne depuis la Réformation jusqu'à l'Édit de Nantes*, par Philippe Le Noir, sieur de Crevain. Paris, 1851.

4. Abbé Le Breton, *op. cit.*, *passim*.



FIG. 3. — FRANÇOIS DE COLIGNY, SEIGNEUR D'ANDELOT.
(Collection de M. Guv de Budé, à Genève.)

dans la chapelle de saint Michel, dénommée le Dôme de l'Hôpital en souvenir des principales églises d'Italie ¹.

C'est alors que François de Coligny, accablé de douleur par la perte de sa femme qui lui avait donné tant de témoignages touchants d'une affection dévouée, songea à lui élever un monument où il reviendrait un jour reposer à côté d'elle.

Six mois seulement après la disparition de Claude de Rieux, le 7 février 1562 (n. st.), devant Denis Chantemerle et François Frenicle, notaires au Châtelet de Paris ², le secrétaire de Coligny, Julien de Boudeville, stipulant pour son maître absent, comme cela se pratiquait le plus souvent pour les grands personnages, passait marché avec Jehan Le Juste, sculpteur en marbre demeurant à Tours, pour la construction d'un monument funéraire en marbres blancs de Carrare, marbres noirs et jaspes, bronzes et cuivres, suivant modèle « relevé en petite forme », présenté par l'artiste, à ériger à la Roche-Bernard, en Bretagne, dans le délai de deux années, moyennant la somme considérable pour cette époque de 1.500 livres tournois, non compris les dorures des principales figures et 800 livres de bronze, cuivre, etc.

A ce marché est annexé un devis des plus détaillés qui nous donne les dispositions exactes de l'architecture, les mesures précises de toutes les parties du monument, des figures de marbre blanc, parmi lesquelles se distinguent quatre statues placées aux angles, chacune de quatre pieds de haut, représentant : la première *la France docte*, la seconde *la France pacifique* avec sa couronne de feuilles d'olivier, la troisième *la France belliqueuse*, coiffée d'un casque antique ou morion, enfin la quatrième, *la France frugifère* avec sa couronne de fleurs et de fruits. De chaque côté du soubassement, entre ces statues, des panneaux de bronze, avec un grand ovale au milieu, de marbre noir, où devaient être gravées en lettres d'or des devises ou inscriptions au choix de Coligny, et aux extrémités du soubassement des plaques métalliques représentant des trophées d'armes de guerre, selon le mode antique. Les quatre statues personnifiant la France devaient porter sur leurs têtes la table de marbre sur laquelle était fixé le tombeau de marbre noir de Dinan, arrondi par les deux bouts, de 6 pieds 4 pouces de long (2 m. 05) et de 4 pieds 2 pouces de hauteur ou épaisseur (1 m. 35).

Au-dessus devaient être placées 4 plinthes de marbre jaspé, superposées en forme de pyramide, selon la diminution des saillies d'un pied environ, et aux angles étaient fixés quatre innocents ou petits enfants de marbre blanc de deux pieds de haut, assis et tenant chacun une palme en bronze taillée. Sur la dernière plinthe étaient posés quatre cornets d'où sortaient flamme et fumée, selon le mode antique.

Entre ces statuette d'enfants se voyaient au milieu sur une face les armoiries

1. *Ibid.*

2. Voy. à la fin de cet art. le texte du marché du 7 février 1562.

en bronze de d'Andelot surmontées d'une couronne de comte : *De gueules à l'aigle d'argent becquée, membrée et couronnée d'azur, avec lambel de branche cadette*, et sur l'autre face celles de son épouse : *D'azur à dix bezans d'or, 3, 3, 3, et 1 timbrées de même, accompagnées de deux branches de cyprès*.

Nous ne possédons malheureusement aucun dessin de ce monument détruit en 1630 et qui par suite n'a pu être relevé par Gaignières, toutefois notre devis détaillé peut permettre de combler en partie la lacune et j'ai pensé qu'il serait assez intéressant d'appliquer les indications du marché et les mesures précises qui nous sont conservées à un essai de reconstitution de l'ensemble de l'œuvre dans ses grandes lignes, en réduisant autant que possible la part de l'imagination.

Ce beau monument formait sans aucun doute une dérogation absolue aux préceptes de la religion réformée qui exigeait alors la plus grande simplicité dans les honneurs rendus aux défunts. En effet, dans le troisième Synode national des Églises réformées de France, tenu à Orléans, le 25 avril 1562, il est stipulé à l'art. XV que les ministres, pour obvier à toute superstition, ne feront aucune prière à l'enterrement des morts et, à l'art. XX, les imprimeurs, libraires, peintres, etc., seront avertis de ne faire aucune chose de leur office ou emploi qui dépende des superstitions de l'Église romaine ou qui la favorise¹. En principe, dans les cimetières protestants, on ne voyait que fort peu de pierres tombales, les monuments étaient tout à fait exceptionnels, car les réformés considéraient que devant la majesté de la mort toutes les distinctions mondaines devaient disparaître.



FIG. 4. — LES TROIS COLIGNY. (Musée de La Haye.)

1. *Les Synodes nationaux*, tome I, La Haye, 1710. Synode d'Orléans du 25 avril 1562 après Pâques, art. XV et XX, et P. de Felice, *Les protestants d'autrefois*, Paris, 1897. C'est tout à fait par exception

Par suite, les détails de sculpture élégante que font ressortir nos curieux marché et devis, la richesse et la valeur des marbres rares employés, les bronzes, les statues ornementales, les génies funéraires firent grande impression sur les contemporains. C'est ce qui explique la réponse faite en juin 1567 par le gouverneur de Bretagne, le vicomte de Martigues, au pasteur Louveau ¹ qui implorait la conservation du temple et du tombeau ; il fait remarquer que la Réforme défendant les statues, on peut s'étonner de voir celle de M^{me} d'Andelot sur son mausolée, réflexion inexacte puisqu'en réalité il n'existait aucune statue personnelle, les statues allégoriques des quatre angles permettaient seules cette allusion.

Trois ans seulement après la mort de sa femme et le touchant hommage qu'il lui rendit par la magnificence de sa sépulture, François de Coligny convolait en secondes noces avec Anne de Salm, veuve de Balthazard de Haussonville, grand maître d'hôtel du duc de Lorraine ². Mais il ne devait pas oublier le lieu de la sépulture de sa première femme. En effet, dans son testament passé à Laval, le 4 septembre 1568, d'Andelot, après avoir fait allusion à « la calamité du temps présent », déclaré sa soumission à la volonté de Dieu, s'estimant heureux d'employer sa vie à signer de son sang la confession de sa foi, termine par ces mots : « Quant à mon corps, sans autres cérémonies, j'entends qu'il soit porté à la Roche-Bernard auprès de feu ma femme, auquel lieu la sépulture, commune à tous deux, est desja érigée ³. » On voit qu'à cette date le monument était déjà terminé, conformément aux conditions du marché et du devis du 7 février 1562 (n. st.), qui avaient fixé un délai d'exécution de deux années.

D'ailleurs, un compte rendu ⁴ à François de Coligny par Jehan Jourdain, receveur de sa terre de Montfort en Bretagne, pour les années 1561 à 1565, relate certaines dépenses qui nous éclairent sur les travaux de constructions que d'Andelot fit faire à cette époque à la Roche-Bernard à l'occasion de la sépulture de sa femme Claude de Rieux. On y voit que, dès le 8 mars 1563 ⁵, le modèle « de la sépulture de feu Madame » fut envoyé de Paris à Orléans chez M. de Gergnon ⁶, et que ce transport coûta 4 livres, puis que le 6 novembre 1564, « Juste, sculpteur

que le duc de Rohan, célèbre capitaine huguenot, colonel général des Suisses, mort en 1638, eut un monument dans l'église Saint-Pierre à Genève, et même les protestants, ayant appris que des gens venaient s'agenouiller devant la statue de leur illustre coreligionnaire, obtinrent en 1659 qu'une cloison de planches dissimulât le mausolée à tous les regards (*Genève, ville d'art*, p. 113).

1. Abbé Le Breton, *op. cit.*

2. Du Bouchet, *Preuves de Coligny*.

3. Du Bouchet, *op. cit. Testament de d'Andelot*, p. 1-115.

4. Compte présenté à François de Coligny par Jehan Jourdain, s^r de Vallière, receveur du comté de Montfort-sur-Meu, puis intendant de la maison de Laval suivant pouvoir du 7 septembre 1568. Samaran, *Archives de la maison de la Trémoille*, 1928, p. 78, et Archives dép. d'Ille-et-Vilaine, copie de 1608.

5. Ce modèle est ainsi désigné au marché de 1562 : « le modèle relevé en petite forme ».

6. Nous n'avons rien retrouvé sur la présence à Orléans de M. de Gergnon, personnage qui faisait sans doute partie de l'entourage de d'Andelot, alors maître de la ville.

demourant à Tours » (c'est l'artiste de notre marché), touche un acompte de 200 livres qui, avec les acomptes remis postérieurement, soit 100 livres, le 18 septembre 1565, et 200 livres, le 29 janvier 1566, forment un total de 700 livres payées sur le prix convenu de 1.500 livres. L'artiste avait déjà touché 200 livres le jour de la signature du contrat.

En outre, d'autres précieuses indications conservées dans les comptes de Montfort nous apprennent que d'Andelot fit élever à la Roche-Bernard pour abriter le monument de sa femme et permettre la célébration du culte protestant, un temple en forme de dôme dont il confia la construction à l'un de ses coreligionnaires, l'architecte Bertrand de Cazenove, originaire de Saint-Florentin en Champagne¹. Je n'ai pu malheureusement retrouver d'autres renseignements sur cet architecte qui apparaît pour la première fois, et avait vu le jour aux confins de la Bourgogne, à Saint-Florentin, où nous admirons aujourd'hui une superbe église du commencement de la Renaissance due sans doute aux artistes de l'École voisine de Troyes. D'après les diverses mentions des comptes de Montfort, nous pouvons placer entre juin 1567 et février 1568 l'époque de la construction du dôme de la Roche-Bernard². Mais d'Andelot était alors atteint d'une fièvre quarte assez grave qu'il avait contractée en Allemagne, à la fin de l'année 1562, lors de son voyage dans



FIG. 5. — ATELIER DE JEAN COUSIN. FRANÇOIS DE COLIGNY, SEIGNEUR D'ANDELOT, VERS 1564.
(Cabinet des Estampes.)

1. Bertrand de Cazenove devait être à ses débuts, car nous savons qu'il était venu en Bretagne se marier le 8 janvier 1561 (anc. st.) à l'église protestante de Vitre avec une personne de cette ville, Charlotte Davy. Archives dép. d'Ille-et-Vilaine, série E., p. 284.

2. Les passages suivants des comptes paraissent en outre intéressants à noter :

Fol. XXX. A Loys Tallabardon par ses quittances des 8 et 19 juin 1567 pour employer à la sépulture de feu Madame la somme de..... XII £

A la femme de Pierre Duboys, charpentier, la somme de..... XV £

Fol. XXXIV. Le 3 février 1568 à Charlotte Davy, femme de M. Bertherand sur ce qui pourroit estre du à son mary..... 30 £

Fol. XL v^o. 21 mai 1567. Enfin pour une visite de Bertherand de Cazenove à la Bretesche (le château de Claude de Rieux), au sujet du dessin de la sépulture de feu Madame..... 6 écus
(Archives dép. d'Ille-et-Vilaine, liasse non cotée, copie de 1608).

ce pays pour soudoyer des reîtres ; son tempérament de guerrier infatigable commençait à s'épuiser, la maladie le minait peu à peu. Brantôme soutient, à propos de son refus de se rendre au siège du Havre, qu'il avait toujours gardé « cette fièvre peu ou prou », et « mesme le jour de la bataille de Dreux (19 déc. 1562) estoit le jour de son excès et le passa ainsi son cheval luy servant de lict et ne laissant pour cela de faire tout son devoir, ce jour là, de bon couronnel, fors qu'il ne tint point le rang et se mit à pied, car il estoit si faible qu'il ne se pouvoit soubstenir. » Il demeura aussi assiégé dans Orléans, « tout fébricitant qu'il estoit » (février 1563).

Ses derniers portraits conservent les traces de son amaigrissement progressif. Sur l'un d'eux, attribué à François Clouet, aujourd'hui la propriété de M. Guy de Budé, demeurant à Genève, qui très gracieusement m'a autorisé à le reproduire, la comparaison avec le beau tableau, bien antérieur, du Musée de La Haye fait déjà ressortir les traits tirés de notre personnage. Un dernier dessin, assez mauvais, il est vrai, d'un apprenti de l'atelier de Jehan Cousin le jeune le représente ¹ absolument défiguré, ravagé par le mal qu'il ne parvint pas à surmonter ; épuisé il vint mourir à Saintes le 7 mai 1569.

Agrippa d'Aubigné rapporte ² qu'il succomba à une fièvre chaude et que dans son agonie il s'assit pour dire : « La France aura beaucoup de maux avec vous et puis sans vous, mais enfin tout tombera sur l'Espagnol. » L'amiral l'ayant repris comme d'une resverie : « Je ne resve point, dit-il, mon frère, l'homme de Dieu me l'a dit. » A ces mots il rendit l'esprit.

Depuis quelque temps, les troubles religieux de la partie Sud-Ouest de la Bretagne où est située la Roche-Bernard, étaient devenus plus fréquents et plus violents ; menacé par le capitaine Henri de Quengo et le gouverneur catholique, le vicomte de Martigues, le temple de l'Hôpital n'était plus un lieu sûr pour le monument de d'Andelot et l'on pouvait craindre des difficultés ou des incidents regrettables lors de l'inhumation du grand capitaine protestant. Car une information était ouverte par le Procureur général du Parlement de Paris, depuis le 7 novembre 1569 ³, et un arrêt du 19 décembre suivant allait déclarer d'Andelot et sa famille criminels de lèse-majesté « perturbateur et violateur de paix, l'un des

1. Maurice Roy, *Artistes et Mon. de la Renaissance*, tome I, p. 78, et pour le portrait, voy. notre notice sur *L'atelier de Jehan Cousin le jeune à Paris*.

2. Agrippa d'Aubigné, *Hist. universelle*, éd. de Ruble, tome III, p. 58, et J. de Serres, *Mémoires de la 3^e guerre civile*, p. 333, et Du Bouchet, *op. cit.*, p. 1118.

Un long poème ms. du XVII^e siècle en vers alexandrins, conservé auj. à l'Université de Montpellier, relate l'exhumation du corps de d'Andelot et la violation de sa sépulture en 1737 par les religieuses de N.-D. du Refuge qui occupèrent alors l'ancien hôtel de ville. Voy. dans *Bulletin de l'Hist. du Protestantisme français*, t. III, 1855, p. 229 et la note de M. Donnadiou de Vabres.

3. Informations par le Procureur général. Arch. Nat. X² A, fol. 20. Arch. Nat. K 1511 et U 815, fol. 22.



FIG. 6. — MONUMENT FUNÉRAIRE DE FRANÇOIS DE COLIGNY, SEIGNEUR D'ANDELOT, PAR JEAN II JUSTE.
Restitution d'après une aquarelle de P. Riquet (1930).

chefz, principaulx auteurs et conducteurs de la Rébellion, conspiration et conjuration faite contre le Roy et son État, et ordonnait que son corps fut déterré et ses os portés à la plus prochaine justice royale du lieu où il a été inhumé, prescrivant que ses armoiries et insignes fussent arrachés partout où on les trouverait, brisés et traînés à la queue de chevaux à travers la ville de Paris et autres localités en signe d'ignominie et d'oubli perpétuel de sa mémoire, tous ses biens meubles et immeubles confisqués et restitués à l'État, enfin qu'au lieu même de sa sépulture serait apposé un tableau de cuivre reproduisant les termes de l'arrêt de condamnation. La même sentence ajoutait, dans sa sévérité implacable, que ses enfants seraient déclarés ignobles, vilains, roturiers, infâmes et incapables de posséder en France aucune dignité, office, ni aucun bien, qui seraient déclarés aussitôt acquis à l'État. Il fut donc décidé par mesure de prudence¹, d'arrêter provisoirement le convoi funèbre à 10 lieues de Saintes, à la Rochelle, alors foyer de la religion réformée, où Jehanne d'Albret, reine de Navarre, devenue récemment fervente huguenotte, s'était réfugiée et tenait une Cour aussi nombreuse que brillante. La Reine en personne assista à l'inhumation de son coreligionnaire dans un caveau se trouvant sous la Tour de la Chaîne, à l'entrée du port. Les populations affligées vinrent en grand nombre manifester leurs regrets de la perte d'un aussi grand homme de guerre. Dix années passèrent, pendant lesquelles l'agitation religieuse se calma en Bretagne. Alors Guy-Paul de Coligny, comte de Laval, désirant accomplir les dernières volontés de son père, vint en 1579 à la Rochelle chercher son corps et le fit inhumer solennellement le 10 juin à la Roche-Bernard, dans le monument de la chapelle du Dôme qui, malgré de nombreuses menaces, était encore resté intact.

Mais, cinquante ans plus tard, en 1630, la baronnie de la Roche-Bernard était vendue à un ardent catholique, Claude de Lorraine, duc de Chevreuse. Ce fut le point de départ d'une réaction religieuse ; la population de la Roche-Bernard réclama la construction d'une nouvelle église à la place du Dôme de l'Hôpital qui avait servi jusque-là au culte de l'église réformée. Le duc de Chevreuse permit la démolition du temple, en même temps qu'il accordait l'autorisation d'édifier une nouvelle église catholique sous l'ancien vocable de saint Michel. En l'année 1633, le Dôme fut donc démoli et une place dénommée « place du Dôme de l'Hôpital » conserva seule le souvenir de sa situation. Le monument de François de Coligny disparut à la même époque, et je n'ai pas réussi, jusqu'à présent, à en retrouver le moindre fragment. Mais que devinrent les cendres de d'Andelot, le grand colonel général de l'Infanterie française ? On aurait pu penser qu'elles dussent reposer définitivement dans le beau tombeau de la Roche-Bernard.

Dans les années qui suivent, il n'en est plus question, sauf dans une relation, assez invraisemblable d'ailleurs, ayant sans doute comme point de départ une

1. P. Arcère, de l'Oratoire, *Histoire de la Rochelle*, 1756, I, p. 378.

simple confusion de nom. Au XVIII^e siècle, un M. Ménard, conseiller au Présidial de Nîmes, raconte dans son histoire des évêques de cette ville, tome I, 1737, p. 361, que le corps de d'Andelot aurait été transporté à Nîmes dans un tombeau élevé sur la place de la cathédrale, puis transféré en 1609 dans un autre tombeau de pierre, érigé sur colonnes, contre le mur de la cour de l'ancien Hôtel de Ville, mais il n'y a pas lieu d'insister sur cette légende : je crois qu'il s'agit simplement d'une confusion de prénom avec un François de Coligny, neveu de d'Andelot, gouverneur de Montpellier, né en 1557, dont la présence est signalée à Nîmes en 1580.

En terminant, il me reste un mot à dire de l'artiste désigné sur notre marché pour exécuter le beau monument de François de Coligny. Il appartenait à la célèbre famille des Juste, originaires de Saint-Martin près de Florence, connus dans leur patrie sous le nom de « Betti » et venus s'établir à Tours à la fin du V^e siècle. Le premier et le plus renommé jusqu'ici de ces artistes fut Jehan I^{er} auquel, on attribue un certain nombre d'œuvres de grande valeur : entre autres le tombeau de l'évêque de Dol en Bretagne, Thomas I^{er} James, mort le 5 avril 1504, le monument de Jehan IV de Rieux, baron d'Ancenis, maréchal de Bretagne, érigé après 1518, dans l'église des Cordeliers d'Ancenis¹.

A lui revient également le tombeau de Thomas Bohier, notaire et secrétaire

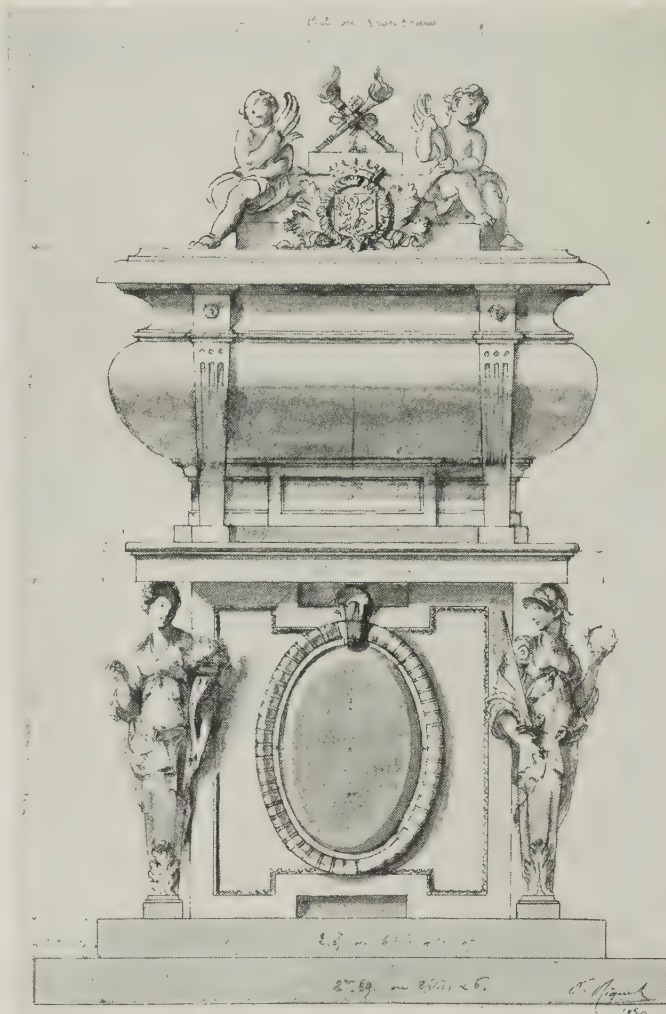


FIG. 7. — MONUMENT FUNÉRAIRE DE FRANÇOIS DE COLIGNY, SEIGNEUR D'ANDELOT. Élévation, d'après un croquis de P. Riquet (1930).

1. Abbé Le Breton, *op. cit.*

du roi, maire de Tours, mort en 1534, inhumé dans l'église Saint-Saturnin et de Catherine Briçonnet, sa femme. Il exécuta en mai 1530 le tombeau de Louis de Crevant, abbé régulier de la Trinité de Vendôme.

Enfin le magnifique monument de Louis XII et d'Anne de Bretagne à Saint-Denis dans l'église abbatiale, élevé vers 1517 et 1518, chef-d'œuvre de la Renaissance, est dû à la collaboration de plusieurs artistes de la même famille ¹. Jehan I^{er} Juste possédait une maison à Tours et deux petits fiefs aux environs. Il mourut en l'année 1549 ².

Son fils, Jehan II, né à Tours, continua la carrière de son père et même la similitude de leurs prénoms les a fait pendant longtemps confondre entre eux et donna lieu à une méprise analogue à celle que nous avons dissipée pour les deux Jehan Cousin.

Jehan II habitait à Tours dans la petite rue Ragueneau, paroisse de Saint-Saturnin, près de la grange des marbres de la Couronne. On ne possédait jusqu'ici que fort peu de renseignements sur lui et sur son œuvre, celle-ci consistait uniquement en quelques travaux d'ordre secondaire ou de collaboration partielle, c'était tout au plus si l'on pouvait signaler d'après une quittance de paiement ³ sa participation à la décoration du château d'Oiron, à la sépulture de Gouffier, à l'exécution en 1558 d'une fontaine monumentale de marbre blanc pour le même château d'Oiron dont il subsiste encore une vasque servant de bénitier dans l'église d'Oiron.

Aujourd'hui heureusement, grâce à notre nouveau marché nous devons le reconnaître comme l'auteur incontesté de l'important monument funéraire élevé à la Roche-Bernard par François de Coligny. Le choix de Jehan II Juste paraît assez naturel si l'on se rappelle que d'Andelot possédait en Bretagne de nombreux domaines et que sa femme, Claude de Rieux descendait de Jehan IV de Rieux, baron d'Ancenis, maréchal de Bretagne, dont le tombeau avait été autrefois érigé dans l'église des Cordeliers en 1518 par les soins de Jehan I^{er} Juste, père de notre artiste.

Ainsi la découverte du marché concernant la sépulture de François de Coligny présente un véritable intérêt à plusieurs points de vue : en premier lieu, ce tombeau ayant été élevé pendant les troubles de la Renaissance, elle nous permet de constater les conditions particulières de la disposition architectonique des monuments funèbres sous l'influence des nouvelles doctrines religieuses.

D'autre part, elle nous révèle la persistance de la tradition artistique chez

1. P. Vitry et G. Brière, *L'église abbatiale et les tombeaux de Saint-Denis*, p. 143 et suiv.

2. Ch. de Grandmaison, *Date de la mort de Jean I^{er} Juste en 1549*. *Revue de l'art français*, 1884-85. *Nouv. Archives*, p. 99. Confrérie du Saint-Sacrement : « en lad. année 1549, M. Jehan Juste, et a esté payé pour sa messe 4 s. 2 d. D ». E. Giraudet, *Les Artistes tourangeaux*, 1885, in-8°. Sa femme, nommée Agnès, apparaît comme veuve dans plusieurs actes de 1554 et 1556.

3. Benjamin Fillon, *L'art de terre chez les Poitevins*. De son vrai nom Giovenni di Giusto Betti.

cette notable famille des Juste ou le Juste, qui s'est continuée avec Jehan II, jusqu'à la fin du xvi^e siècle, et a produit si longtemps des œuvres remarquables.

Maurice Roy.

PIÈCE JUSTIFICATIVE

7 février 1561 (1562, nouv. st.). C'est le devis et ordonnance de la sépulture qu'il convient faire pour Mgr monsieur d'Andelot, comte de Montfort, chevalier de l'Ordre du Roy :

Et premièrement pour l'embalement de lad. sépulture y aura deux grandes plainctes qui règneront tout à l'entour dud. embalement dont la première aura de longueur huict pieds, de largeur six pieds, d'espoisseur six à sept poulces et dix poulces de saillie par le dessus, et l'autre qui se posera dessus aura de longueur six pieds quatre poulces, de largeur quatre pieds quatre poulces et d'espoisseur six poulces, la première de marbre d'Angiers, l'autre de marbre noir de Dignan, taillées et polies à visse areste tous les paremens qui se pourront veoir, sur lesquelles plainctes seront posées six figures de marbre blanc de Carrare dont y aura quatre desd. figures qui représenteront les quatre Frances, dont la première représentera la *France docte* qui aura autour de sa chevelure ung cercle du zodiaque où seront taillés les douze signes ou caractères de l'année, l'autre représentera la *France pacifique* qui aura ung chapeau de feuilles d'olivier selon son naturel, l'autre la *France belliqueuse* qui aura ung morion sur la teste taillé à l'antique, et l'autre pareillement représentera la *France frugifère* qui aura un chapeau de fleurs et fruitz, lesquels figures et masques seront mis et attachés proprement autour de leurs testes faictz et taillés de cuivre doré. Seront lesd. quatre figures de la hauteur de quatre pieds de belle proportion et mesure de et l'air naturel qui est en forme de herpies enrichies de feuillages.

Lesd. Frances seront accompagnées par les deux bouts de lad. sépulture de deux trophées d'armes de la mesme grandeur desd. figures, qui est ung trophée à chacun bout, et seront armés de plusieurs armes selon que a usé l'antique pour le faict de la guerre. Seront pareillement accompagnées lesd. quatre figures aux deux longs de lad. sépulture, chacune de ung grand compartiment enrichiz en façon d'ouvalle et gauderons, lesquels deux compartimens seront de bronze uny, taillé et nettoyé, et serviront d'enchassement pour appliquer ou milieu une grande ouvalle à chacun de ses compartimens qui sera un peu arondie et élevée de marbre noir de Dignan, dont y en aura une qui sera engravée et dorée en fons de devises et lettres suyvant le vouldoir dud. seigneur.

Et auront lesd. compartimens quatre pieds de longueur et de largeur de sa pourportion et mesure et retournera les bras desd. figures qui seront autour.

Plus sera posé sur lesd. six figures et compartimens une grande tumbe de marbre noir de Dignan taillie de moulures antiques par tous lesd. paremens qui se pourront veoir, laquelle tumbe sera de six pieds quatre poulces de longueur, de quatre pieds deux poulces ou environ d'espoisseur, et sera arundie par les deux boutz, de la largeur de deux pieds deux poulces selon le modele présenté aud. seigneur.

Sur le milieu de la tumbe y aura quatre plainctes de marbre jaspes, et auront chascune desd. plainctes quatre poulces de saillie et autant d'espoisseur ou environ et aux coings de dessous des troys plainctes seront posés quatre innocentz en forme de petis enfans, lesquels seront taillez de marbre blanc et tiendront en leurs mains chacun une palme, lesquels palmes seront faictz et taillés de bronze, lesd. enfans auront chascuns deulx pieds de hauteur estans assis et de leur pourportion et mesure selon le naturel, lesd. quatre plainctes auront de largeur troys pieds deulx poulces un ung cens et troys en l'autre et de hauteur ung pied ou environ jusques à celle du dessus selon la diminution des saillies cy dessus déclarée, et sur la dernière de sd. plainctes sera apposé quatre cornets en forme entière sans sortir du flambe desquels sortira flambée ou fumée selon que ont usé les antiques.

Et au plus long desd. plainctes seront attachées en milieu entre lesd. Innocens d'ung costé les armoyries dudict seigneur accompagnées de la couronne de conte et de la grant Ordre, et de l'autre long en

mesme endroict seront pareillement apposés les armoyries et devises de deffuncte Madame et de la couronne de contesse accompagnez de deux branches de cyprès selon son naturel, lesquelles armoyries seront faictes de bronze et dans lesd. compartimens sera applicqué de petits épitaffes de marbre ou seront gravés des devises telles qu'il plaira aud. seigneur.

Seront gravé aux quatre coings des moullures de la tumbé les noms des quatre Frances chacun en son endroict.

Honorable homme Jehan Le Juste, sculpteur en marbre demourant en la ville de Tours, confesse avoir promis et promet a hault et puissant seigneur messire François de Colligny, seigneur d'Andelot, conte de Montfort, chevalier de l'Ordre du Roy, absent, noble homme Jullien de Boudeville, secrétaire dud. sgr d'Andelot, a ce président stipullant et acceptant pour led. sgr, de faire pour led. sgr d'Andelot la sépulture contenue et déclairée ou devis cy dessus, et ycelle sépulture besongner et ouvraiger, led. Le Juste a promis sera tenu et promet faire bien taillée, polie de toutes ses façons chacun en son endroict tant des marbres blancs de Carrare que des marbres noyrz et marbres jaspez et bronze, le tout selon et ainsy et de mesme sorte et façon qu'il est a plain contenu et déclairé aud. devis et ordonnance cy dessus déclairée et selon le modelle relevé en petite forme qui en a esté présenté par leddit Le Juste aud. secrétaire. Et icelle sépulture et ouvraiges tel et ainsy que dessus rendre et livrer fait et parfait, bien et deument et assiz ou lieu de la Roche Bernard, pays de Bretagne. Et pour ce faire luy seraourny et livré par led. sgr d'Andelot en ladicte ville de Tours, en la maison du Sire de Plessis, prévost, tous les marbres, huict cens livres de bronze, cuyvre et dorures qu'il conviendra pour faire lad. sépulture et ouvraiges tel que dessus et aud. devis est déclairé, réservé les dorures comme il conviendra pour les quatre principales figures que led. Le Juste sera tenu fournir et livrer. Ce marché fait moiennant la somme de quinze cens livres sur laquelle somme led. Le Juste a confessé et confesse avoir eu et receu présentement par les mains dud. de Boudeville la somme de deux cens livres en la présence des notaires soubzsignez, dont quictance, et le reste luy sera païé par led. sgr d'Andelot, assavoir trois cens livres dedans la my mars prochain venant, auquel temps led. sgr d'Andelot luy livrera en lad. ville de Tours les marbres de Dynan et jaspez, huict cens livres de bronze et autres estoffes, auquel aussy led. Le Juste sera tenu rendre le modele dressé à sa perfection, cinq cens livres en luy livrant par led. sgr les marbres de Carrare et le reste surplus desd. quinze cens livres, montant led. surplus cinq cens livres, moitié en livrant par led. le Juste lad. sépulture et ouvraige faicte, parfaite et preste d'embarquer pour mener en Bretagne, et lad. moitié si tost et incontinent que lad. sépulture et ouvraiges sera assise et parfaite. Lequel sepulcre et ouvraige led. Le Juste sera tenu rendre fait et parfait et assis, et le tout bien et deument et ainsy que dict est et qu'il est contenu, déclaré aud. devis et ordonnance, aud. lieu de la Roche Bernard en Bretagne dedans d'huy en deux ans prochains venans en luy fournissant toutesfois par led. sgr. d'Andelot marbres et estoffes comem dict est. Et led. présent marché selon et ainsy que contenu est cy dessus led. de Boudeville a promis et promet faire ratifier, entretenir et avoir pour agréable par led. sgr d'Andelot si tost qu'il sera en ceste ville de Paris, promectant... &c. Fait et passé double le samedi septiesme jour de febvrier l'an mil cinq cens soixante et ung.

CHANTEMERLE.

FRENICLE.



FIG. 8. — JETON DE FRANÇOIS DE COLIGNY.



TABLEAUX DE L'ÉCOLE ESPAGNOLE CONSERVÉS DANS LES MUSÉES FRANÇAIS

L'UNE des salles du Musée de Nantes est consacrée en grande partie à la peinture espagnole. Parmi les tableaux qui s'y trouvent rassemblés, certains sont d'une assez grande importance du point de vue qui nous occupe; d'autres, au contraire, n'ont rien à voir avec l'école en question. Je ne prétends point que les attributions que je vais indiquer soient définitives, mais je les crois plus proches de la vérité que les classifications jusqu'ici adoptées.

Le fameux *Joueur de vielle* est actuellement donné à Francisco Rizi après avoir été mis successivement sous le nom d'une demi-douzaine de peintres. Or, il ne me semble pas douteux qu'il s'agisse d'une œuvre très caractéristique de J. B. del Mayno, ce Milanais, élève de Greco, dont les peintures d'époque tardive ne sont pas sans analogie avec celles de Velazquez jeune. Nous y relevons l'influence de l'art du Caravage dans les tons gris de la carnation, dans les doigts surtout, dans la vivacité du coloris, dans la plume rouge du bonnet que l'on voit ici au premier plan. La composition aussi atteste la paternité de Mayno. C'est ici le lieu de rappeler le *Saint Jérôme* du Musée de Grenoble que nous avons restitué également au même maître.

Dans le même musée figure une *Annonciation* de Murillo, qui est sans doute un portrait excellent et authentique du grand peintre sévillan. On notera que ce titre d'*Annonciation* ne convient pas à cette peinture, caractérisée comme telle par un Saint-Esprit peint après coup. Il y aurait intérêt à remettre le tableau dans son état original.

Les figures d'enfants qui portent les nos 362 et 363, sont évidemment de la main de l'Italien Amorosi, auquel il faut attribuer beaucoup de tableaux soi-disant espagnols. Le *Saint Jérôme* donné comme de l'école de Ribera (n° 336) est une bonne peinture de B. Passante (Bassante), l'un des meilleurs élèves de Ribera à Naples, Le *Jésus parmi les rabbins* (n° 332) paraît être un ouvrage de la jeunesse de Luca Giordano. Le portrait d'homme (n° 358) est très « ribéresque ». L'*Intérieur de Cuisine* (n° 386) est de la main d'un maître napolitain qu'on n'a pas encore identifié, et dont on connaît toute une série de peintures semblables,

entre autres dans la collection de Sir Herbert Cook, à Richmond. L'*Ecce homo* (n° 358), de carnation verdâtre, est peut-être de Giuseppe Maria Crespi. La *Nature morte* (n° 367), attribuée à Mazo, est plutôt de Loarte, qui excellait dans



FIG. 1. — J.-B. DEL MAYNO. LE JOUEUR DE VIELLE. (Musée de Nantes.)

ce genre, et qui a été confondu jusqu'aux derniers temps avec Velazquez. Le tableau attribué au Greco est certainement vénitien et on pourrait y voir un ouvrage de Vasilacchi (Aliense).

Un autre tableau nous propose une énigme qui demeure encore sans solution. C'est une *Sainte famille*, qui, jusqu'au temps de Napoléon I^{er} fut conservée à Munich, attribuée à Bathasar Denner. Cette peinture me paraît être de la dernière manière de Zurbaran. Elle nous présente ce modelé amolli, si différent de celui des ouvrages produits aux époques antérieures par ce maître. D'autre part, quelques détails comme le premier évoquent impérieusement ses travaux authentiques.

Le Musée Jules-Chéret à Nice contient quelques tableaux espagnols, dignes d'être mentionnés. Le *Portrait de Pareja*, attribué à Velazquez (n° 682), n'est ni de Velazquez ni de Mazo, comme le supposait récemment D. Juan Allende Salazar. On peut y voir tout au plus un portrait exécuté par Pareja.

De plus haute qualité est une étude fragmentaire intitulée: *Voiture de Voyage* (n° 683), qui est peut-être de la main de Mazo. Le *Portrait d'un chevalier* (n° 666) est attribué avec d'assez bonnes raisons à A. Sanchez Coello, malheureusement son état de conservation laisse fort à désirer.

Une petite peinture sur bois représentant l'*Adoration des Mages*, au Musée de Bayonne, est considérée comme appartenant à l'école flamande. C'est sans



Cliché Bulloz

L'ADORATION DES MAGES
(école espagnole)
Musée Bonnat, à Bayonne

doute, un ouvrage espagnol, qui présente un grand intérêt pour l'histoire de l'école de Valence. L'auteur, à mon sentiment, est très proche de Bartolomé Vermejo, cet excellent élève des Flamands, dont la vie s'écoula en partie dans l'ancien royaume de Valence.

Le tableau est évidemment de la même main que deux autres panneaux, dont l'énigme n'a pas encore été déchiffrée. Je veux dire : *La Vierge avec saint Benoît et un donateur*, du Musée du Prado, qui a subi de fortes restaurations, et la petite *Annonciation* de la collection Haniel, de Munich. Nous avons ici affaire à un peintre, comme Vermejo, très vigoureux, coloriste puissant, qui a subi l'influence de l'art flamand, expert à modeler les masses dans une lumière dont il a étudié à fond les effets.

Il paraît toutefois moins délicat que Vermejo, dont il n'a pas la force imaginative. On ne ressent point à son contact cette vibration qui nous saisit devant les ouvrages authentiques du maître valencien, auquel il est cependant, répétons-le, apparenté.

Parmi les tableaux espagnols du Musée du Louvre, il y en a deux qui, à mon avis, appartiennent plutôt à l'école italienne. *La Nature morte* attribuée à Pereda, à en juger surtout par la peinture du tapis, est un ouvrage du maître bergamasque *Baschenis*. *Le Dindon*, donné par le peintre François Flameng, est assez énigmatique. M. Nicolle a déjà fait observer avec raison, dans son excellent fascicule consacré à la peinture espagnole au Louvre, que ce tableau n'est pas espagnol, mais il ne nous dit pas à quelle école il voudrait l'attribuer. Il est fort vraisemblable que cette peinture est d'origine napolitaine, et due à un artiste apparenté au Recco, peut-être à ce maître lui-même.



FIG. 2. — ZURBARAN(?), LA SAINTE FAMILLE. (Musée de Nantes.)

August L. MAYER.



CHEFS-D'OEUVRE DES MUSÉES DE PROVINCE

ÉCOLE FRANÇAISE, XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES



Cliché Arch. photographiques.
FIG. I. — TRINQUESSE. PORTRAIT D'UN JEUNE GARÇON.
(Musée d'Amiens.)

L'exposition organisée au Musée de l'Orangerie des Tuileries, pendant les mois d'avril et de mai derniers, a obtenu le succès qu'elle méritait. Organisée par l'Association des conservateurs de collections publiques de France, elle avait pour but d'appeler l'attention sur nos musées de province trop peu connus, et en même temps de permettre une meilleure étude d'un certain nombre de pièces particulièrement intéressantes pour l'histoire de l'art de notre pays. La publicité faite ainsi autour de ces musées, en donnant l'idée d'aller voir les collections publiques provinciales, attirera des visiteurs dans les villes qui les possèdent. A cette source d'avantages matériels qui ne sont pas à dédaigner, se joint un profit plus immédiat : les bénéfices réalisés par l'Exposition seront répartis entre les musées participants, qui pourront utiliser cette aide pécuniaire à la remise en état des peintures, au remplacement

des cadres, opérations urgentes en certains cas, comme la visite à l'Orangerie a permis de le constater.

Nos musées de province sont trop peu connus, disions-nous. Il y a, à cette ignorance, plusieurs raisons. En mettant à part certaines villes où ils sont convenablement logés, ils sont d'un accès difficile, et les œuvres y sont mal présentées,

le plus souvent. L'étude de celles-ci, peu facilitée d'ordinaire sur place, l'est moins encore à distance. Les instruments de travail, pour se rendre compte de leur intérêt, manquent ou sont insuffisants, d'ordinaire. Les catalogues bien faits sont rares ; les meilleurs parfois remontent à des années et sont depuis longtemps épuisés. La publication si précieuse : l'*Inventaire général des richesses d'art de la France*, qui devait constituer le répertoire complet de ces catalogues, a été fâcheusement interrompue, et ne comprend qu'un petit nombre des galeries provinciales¹. Parmi les rares livres traitant de l'ensemble de ces collections publiques, certains, trop vieux, n'offrent qu'un intérêt de curiosité ; ainsi le *Voyage artistique en France*, par Léonce de Pesquidoux (Paris, 1857), *les Musées de province*, par Clément de Ris (Paris, 1^{re} éd., 1859 ; 2^e éd., 1872), et *l'Art en France, musées et écoles des Beaux-Arts des départements*, par J. Comyns Carr (Paris, 1887). Il est curieux de constater combien peu parmi les tableaux réunis à l'Orangerie ont retenu jadis l'attention de ces trois écrivains, dont le premier s'attachait surtout à l'art de son époque, et dont le dernier, au cours de son enquête d'ordre administratif, s'arrêtait peu devant les œuvres d'art.

Tout autre est l'ouvrage de Gonse, *les Chefs-d'œuvre des Musées de France ; la Peinture* (Paris, 1900) ; *la Sculpture* (Paris, 1904). Ne s'occupant que des collections provinciales, l'auteur en donne une revue détaillée en même temps qu'approfondie ; de plus, des reproductions ajoutent à l'intérêt du texte. Mais si le progrès est considérable, l'ouvrage de Gonse n'est pas à l'abri des critiques, si on le juge avec l'esprit de précision que nous exigeons aujourd'hui. Si l'ancien directeur de la *Gazette* a bien recueilli les renseignements qui lui ont été fournis par son enquête sur place et ses lectures, sa connaissance personnelle ne lui a pas toujours suffi pour passer au crible les indications dont il a tiré parti. On sait combien sont vivaces certaines traditions locales, admises et répétées sans contrôle ; Gonse ne s'est pas toujours suffisamment défié de ces affirmations sans preuves ; d'autre part, son tempérament, la situation importante qu'il occupait, son long passé et son important bagage, lui donnaient une assurance particulière à décider de façon péremptoire ; aussi, tels de ses jugements, dérivant de conclusions parfois hasardeuses, sont rendus dans une forme solennelle qui prête à sourire. Mais tel qu'il se présente, avec ses lacunes et ses défauts, l'ouvrage de Gonse n'a pas encore été dépassé, ni même renouvelé. La petite collection des *Memoranda*, éditée chez Laurens², excellente au point de vue de la vulgarisation, mais de

1. Pour celles représentées à l'Exposition de l'Orangerie, nous ne trouvons à citer dans cette publication que l'*Histoire et description du Musée d'Orléans*, par E. Marcille (Paris, 1877) ; l'*Histoire du Musée de Nantes*, par O. Merson (1883) et l'*Histoire... du Musée de Tours*, par F. Laurent et A. de Montaiglon (1890).

2. Certains ouvrages de cette collection concernent quelques-uns des Musées ayant prêté à l'Exposition : M. Nicolle, *Le Musée de Nantes* (1919) ; P. Vitry, *Le Musée d'Orléans* (1922) ; A. Boinet, *Le Musée d'Amiens* (1928) ; A. Joliet et F. Mercier, *Le Musée de Dijon* (s. d.). — Dès à présent, signalons,

valeur inégale, ne comble qu'imparfaitement l'absence d'une publication d'ensemble, convenablement établie, sur les musées de province ¹.

L'exposition qui vient de clore ses portes, celles qui suivront, comme il est permis de l'espérer, permettront la mise à jour sur certains points du livre de Gonse, en attendant cette revue complète des collections publiques provinciales, qui manque encore. Cette exposition avait un programme très limité. Elle ne



Phot. Fulloz.

FIG. 2. — LE SUEUR. LE SONGE DE POLIPHILE. (Musée de Rouen.)

comprenait que des peintures et des dessins de l'École française des XVII^e et XVIII^e siècles, appartenant à un certain nombre de musées, compris dans des régions du Nord de la France. Encore n'avait-on emprunté à ces galeries qu'une

d'autre part : P. Vitry, *Le Musée de Tours* (Paris, 1911), et M. Nicolle et E. Dacier, *Musée... de Nantes. Catalogue* (Nantes, 1913). Les guides et les catalogues concernant les Musées, comme les ouvrages sur les artistes et leurs œuvres, seront indiqués à leur place au cours de cette étude.

1. Le Catalogue de l'exposition a été rédigé, sous la direction de M. G. Brière, par MM^{lles} Marguerite et Madeleine Charageat et M. Max Terrier. En dépit des erreurs et des omissions, inévitables dans un travail établi en hâte, dans les circonstances les plus favorables, ce livret, bien fait, est à conserver. — *Le Bulletin des Musées de France*, Paris, 1931, n° 4, a donné, avec les reproductions de bon nombre des œuvres exposées, quelques études sur certaines.

partie de leurs œuvres d'art appartenant au genre indiqué. Cependant, dans ces limites très étroites, malgré le refus de certains et la défection de certains autres, le résultat a été remarquable. Nous nous proposons de fixer ici le souvenir de cette



Phot. Bulloz.

FIG. 3. — BON BOULLOGNE (?). LA CHASSE DE DIANE, (Musée du Mans.)

exposition, encore qu'il est tout frais dans notre mémoire. Nous commencerons par le XVIII^e siècle.

Si Claude Lorrain ne figurait à l'Orangerie que par un dessin, *Paysage avec rivière*, provenant de l'ancienne collection Galichon, prêté par le Musée Fourché d'Orléans, Nicolas Poussin était parfaitement représenté par *la Mort d'Adonis*, du Musée de Caen. Nous n'avons pas à présenter ce chef-d'œuvre aux lecteurs de

la *Gazette* ; il a été savamment étudié ici même, à deux reprises, par M. René Schneider, en une étude spéciale, et par M. Paul Jamot, à l'occasion de l'Exposition du Paysage français, où il figurait ¹. Nous ne saurions ajouter à ce qui a été déjà exprimé dans les meilleurs termes sur la beauté de la composition, comprise si heureusement dans le sens de la largeur, sur l'entente dramatique du sujet, sur l'accord heureux du paysage avec les personnages et les accessoires, sur cet effet général de soleil couchant, qu'accentue encore l'état présent de la peinture, très assombrie. Clément de Ris assignait à l'*Adonis* la date de 1623. M. Schneider le rapproche du *Renaud emporté par Armide*, aujourd'hui à Berlin, peint pour Stella vers 1637, du *Christ pleuré*, de Munich, exécuté avant 1643, et de l'*Echo et Narcisse* du Louvre, peint vers 1622 pour Le Nôtre. M. Jamot le place entre 1630 et 1635. Mais M. Alfassa n'a-t-il pas pris soin de nous prévenir qu'il est impossible, à défaut de preuve certaine, de dater à vingt ans près une œuvre de Poussin ?

On admet d'ordinaire que le sujet de l'*Adonis* fut inspiré par le poème de l'*Adone* du Cavalier Marin, publié à Rome en 1623. Philippe de Chennevières, remarquant, non sans raison, que « le peintre a traduit avec une simplicité charmante la fraîche poésie d'Ovide », rappelle d'autre part, que l'*Adonis*, de vieille date dans les collections royales, est désigné dans les anciens inventaires comme se trouvant en 1710 à Charville, et en 1784 à Versailles. Il fut envoyé à Caen par l'État en 1804.

Le Sueur ne figurait pas avec moins d'avantage à l'Orangerie avec le *Songe de Poliphile*, du Musée de Rouen, page bien connue et souvent étudiée ². Cette peinture serait la seule subsistant des compositions que Le Sueur aurait exécutées au sortir de l'atelier de Vouet. Guillet de Saint-Georges ne parle que de deux tableaux qui auraient servi de cartons pour des tapisseries tissées par La Planche et Comans ; Caylus parle de huit tableaux, ajoutant : « Un de mes amis très éclairé dans l'art m'a dit les avoir vus dans sa jeunesse » ; or, cet ami qui avait vu ces tableaux, et en a parlé à Caylus d'une façon qui s'applique parfaitement à la manière du tableau de Rouen, ne serait autre que Mariette, suivant Anatole de Montaiglon. Charles Ephrussi, dans une étude sur le *Songe de Poliphile*, parue dans le *Bulletin du Bibliophile* (Paris, 1888, p. 82), exhumée par M. G. Rouchès,

1. Voir : R. Schneider, *La « Mort d'Adonis » de N. Poussin au Musée de Caen*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1919, p. 369, reprod. p. 372 ; P. Jamot, *Nouvelles études sur Nicolas Poussin à propos de l'Exposition du Petit Palais*, *Gaz. d. B.-A.*, 1925, tome II, p. 89, repr. p. 90 ; P. Alfassa, *Quelques œuvres de jeunesse de Poussin, et les Bacchanales de Richelieu*, *Gaz. d. B.-A.*, 1921, t. II, p. 81 ; *Poussin et le paysage*, *Gaz. d. B.-A.*, 1925, t. I, p. 267 ; Ph. de Chennevières-Pointel, *Observations sur le Musée de Caen*, Argentan, 1851, p. 28.

2. Voir : L. Vitet, *Eustache Le Sueur*, Paris, 1849, lith. pl. 62 ; Guillet de Saint-Georges, dans *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture*, Paris, 1854, t. I ; L. Dussieux, *Nouvelles recherches sur la vie et les ouvrages de Le Sueur*, dans *Archives de l'Art français*, Paris, 1852, p. 38 et p. 125 ; G. Rouchès, *Eustache Le Sueur*, Paris, 1923, p. 18 ; *Le Sueur de Rouen et du Mans*, dans *Bulletin des Musées*, *op. cit.*, p. 72. Ce tableau a été acquis pour la ville de Rouen en 1867, pour la somme de 6.300 francs, de M. Clément, marchand d'estampes à Paris.

rapporte que Darcel aurait connu de son côté trois tapisseries, dont une reproduisait le tableau de Rouen. Il semble bien, jusqu'à plus ample informé, qu'il y eut plusieurs tapisseries. Le Sueur en exécuta les peintures vers 1636. La seule qui nous reste montre bien l'influence de Vouet, avec une personnalité qui s'affirme, tant dans l'entente de la composition que dans l'harmonie générale des colorations claires, discrètement accordées. Auprès de rondeurs dans les nus qui rappellent Vouet, nous avons déjà ici le Le Sueur de l'Hôtel Lambert, non seulement dans certains détails caractéristiques mais surtout dans ce style si particulier qui évoque le souvenir de Raphaël et, par delà celui-ci, l'Antiquité ; c'est déjà l'art de Le Sueur, fait à la fois de délicatesse et de distinction.

Dans la même salle, non loin du *Songe de Poliphile*, était suspendue la *Chasse de Diane*, du Musée du Mans, page de belle taille, réputée comme capitale dans l'œuvre de Le Sueur. L'Exposition de l'Orangerie n'aurait-elle eu que l'avantage de permettre l'examen de cette peinture en bonne lumière, à deux pas des tableaux du Louvre, que ce seul bénéfice en serait à noter. L'œuvre est certes à tous égards d'une importance inaccoutumée. Pour qui ne la connaissait pas par avance, la première impression est frappante, et le nom de Le Sueur vient naturellement à l'esprit, en raison de ses points de contact manifestes avec les productions de ce maître. Gonse ne s'est pas défendu de souscrire à l'attribution traditionnelle, et il a exprimé une admiration sans réserves : « *La Chasse de Diane*, que le Musée du Mans a la gloire de posséder, est, je crois bien, le chef-d'œuvre de son auteur »¹. S'ensuit un long commentaire débordant d'enthousiasme, où nous relevons en passant cette phrase ingénue : « Je pense qu'on ne saurait prétendre à connaître les caractères essentiels du style de Le Sueur, si on ne l'a pas vu [le tableau du Mans] ». Cette façon de raisonner constitue, si je ne me trompe, une pétition de principe, car ce qu'il convient de démontrer tout d'abord, c'est que la *Chasse de Diane* est par Le Sueur, en procédant par comparaison avec des œuvres indiscutables de ce maître, et c'est seulement quand il aura été établi sans conteste que ce tableau est par Le Sueur qu'on pourra s'en servir comme pierre de touche pour l'étude des peintures de cet artiste. Mais, maintenant, je crois, le doute même n'est plus permis ; ceux qui ont pu examiner à Paris, ce printemps, le tableau du Mans ne souscriraient plus aujourd'hui à l'opinion si énergiquement formulée par Gonse. Ainsi M. Rouchès, qui dans son livre avait rangé sans réticences la *Chasse de Diane* parmi les œuvres de Le Sueur, voit à présent dans ce tableau, dont il reconnaît toujours l'importance et les mérites, une peinture française de la fin du XVII^e siècle, influencée par Le Sueur. Il est à rappeler que M. Dimier, indiquant, par un lapsus évident, le tableau comme se trouvant à Laval, y retrouvait la manière, mais non la main du maître.

1. Voir : Gonse, *Les chefs-d'œuvre*, op. cit., p. 181 ; G. Rouchès, *E. Le Sueur*, op. cit., p. 53 ; *Bulletin des Musées*, op. cit., p. 79 ; L. Dimier, *Histoire de la Peinture française du retour de Vouet à la mort de Le Brun*, t. II, Paris et Bruxelles, 1927, p. 27.

De même que Le Sueur avait reçu de Vouet, l'influence italienne, l'auteur de la *Chasse de Diane*, qui apparaît pénétré de la tradition de l'École de Fontainebleau et de Le Sueur, procède manifestement de l'école italienne. Le premier nom qui vient à l'esprit en présence de ce tableau est celui du Dominiquin, en souvenir de la composition inspirée par le même sujet au peintre bolonais, et que conserve la Galerie Borghèse. Cependant, l'œuvre n'est pas italienne, comme on l'a sug-



Cliché Arch. photographiques.

FIG. 4. — G. DE LA TOUR. LE RENIEMENT DE SAINT PIERRE. (Musée de Nantes.)

géré, mais française. Sans avoir la délicatesse, la tendresse, de Le Sueur, elle témoigne d'une facture plus fine, d'une habileté moins banale que les ouvrages des praticiens italiens du XVII^e siècle. Mais elle n'est pas de Le Sueur, et pour s'en rendre compte, pour en être convaincu à l'évidence, il suffisait d'aller à deux pas de l'Orangerie, de remettre les yeux au Louvre, sur les peintures de l'Hôtel Lambert et sur tout ce que notre grand musée possède de ce maître incomparable qu'on qualifie, non sans raison, de Raphaël français. Certes, l'ordonnance générale du tableau du Mans est belle ; la composition en est bien équilibrée ; les figures bien dessinées s'enlèvent sur un paysage aux couleurs profondes, bien accordées ; ce sont là,

certes, de précieuses qualités, mais Le Sueur montre une autre maîtrise ; son dessin est plus délicat, plus ému ; ses colorations sont plus douces, les tonalités plus nuancées ; la facture, plus tranquille, sent moins la pratique. Même dans les sujets les plus dramatiques, la *Descente de Croix* du Louvre, par exemple, l'harmonie générale reste discrète et fine. Il faut remonter jusqu'à l'Angelico ou aux Fouquet de Chantilly pour rencontrer une telle suavité.

Quand on sait quelle notoriété acquit, de son vivant même, Le Sueur, on est en droit de s'étonner qu'une œuvre de cette importance ait échappé aux historiens d'un maître aussi connu, jusqu'au jour où elle apparut dans la vente de la Galerie du Cardinal Fesch, en 1845. Certes, cette provenance n'est pas à dédaigner ; l'oncle de Napoléon I^{er} fut l'un des amateurs, non seulement les plus passionnés, mais les plus éclairés et les plus éclectiques de son temps. Fâcheusement, le catalogue de sa vente ne nous apporte guère de renseignements sur l'origine du tableau qui nous intéresse. Celui-ci s'y trouve bien décrit, avec le soin minutieux que l'expert George apportait à ce genre de travaux, et c'est tout. Aucune origine n'est signalée. Une astérisque placée auprès du titre indique simplement que cet ouvrage avait été apporté de France par le cardinal. Il fut adjugé pour 176 écus romains. La ville du Mans en fit acquisition en 1856.

Maintenant, quel est l'auteur de la *Chasse de Diane* ? Certainement pas Le Sueur, nous en sommes convaincus, mais un Français influencé par ce maître et aussi par les Italiens, en particulier par le Dominiquin. Qui ? c'est ce qu'il est plus difficile de déterminer, car il n'en manque pas de ces bons praticiens du XVII^e siècle dans notre pays, mais dont les œuvres sont singulièrement difficiles à déterminer quand il ne se rencontre pas une pièce d'archives, un passage d'auteur, bref, un renseignement précis, pour venir en aide au critique, à l'historien de l'art, à l'expert dans l'embarras. Avouons-le, les œuvres des peintres de cette époque nous sont singulièrement mal connues ; ce sont le plus souvent des sujets religieux, mal exposés dans les églises. En outre, elles ont, pour la plupart, un air de famille et la personnalité de leurs auteurs s'en dégage difficilement. Les qualités de belle coloration, forte et profonde, qui nous séduisent dans la *Chasse de Diane*, s'affirment de même dans telle œuvre de La Hire. A toutes fins utiles, je suggère un nom, celui de Bon Boullogne, qui me vint à l'esprit dès ma première visite à l'Orangerie ; je ne sais trop pourquoi, à vrai dire.

Les auteurs nous apprennent qu'il y eut deux artistes portant ce nom. Bon Boullogne, dit l'aîné (1649-1717), s'établit à Rome en 1670, et fut un adroit et laborieux pasticheur du Guide et du Dominiquin. De son frère cadet, Bon Boullogne le jeune (1654-1733), le Musée de Tours possède un *Repos de Diane*, que nous ne connaissons que par des reproductions, insuffisantes pour asseoir une opinion¹.

1. Voir : André Michel, *Histoire de l'Art*, Paris, 1923, t. VII, partie 1, p. 97, repr. ; P. Vitry, *Le Musée de Tours, op. cit.*, pl. p. 34 ; Comte de Caix de Saint-Aymour, *Les Boullongne*, Paris, 1919, p. 271 ; cat. n^{os} 403 et 404.

Comme son pendant représentant la *Chasse de Diane*, ce tableau provient du château de Chanteloup ; tous deux sont signés : L. Boullongne le jeune, et datés : 1707.

Nous n'avons pas besoin de présenter aux lecteurs de la *Gazette* l'important Le Nain, *Vénus dans la forge de Vulcain*, M. Jamot, à qui le Musée de Reims doit



Phot. Bulloz.

FIG. 5. — RIGAUD. PORTRAIT DE MARIE CADENNE. (Musée de Caen.)

de posséder ce chef-d'œuvre, s'étant déjà chargé de ce soin¹. Contentons-nous de rappeler que la toile signée : *Le Nain pinxit ano 1641*, est, de la main de Mathieu, une transposition de la *Forge*, du Louvre, peinte par Louis. L'exposition nous présentait le *Portrait de jeune homme*, du Musée de Laon, daté de 1646, non signé, dont l'attribution à Mathieu Le Nain n'est pas douteuse pour M. Jamot.

En face de la *Forge de Vulcain*, une scène en largeur, témoignant de la même époque et du même courant d'art, a révélé à bon nombre de visiteurs le nom de son auteur, qui l'a signée : G. de La Tour, inv. et fec., M.D.C.L. Dans l'intérieur d'un corps de garde, des soldats sont en train de jouer aux dés. A gauche, saint Pierre cause avec une servante ; celle-ci tient sa main devant une chandelle allumée ;

une autre lumière, qu'on ne voit pas, est complètement cachée par un des soldats, vu de dos. La peinture est forcément comprise dans une note sombre générale, où brillent des accents sur les aciers des casques et des pièces d'armure, des luisants sur les étoffes des vêtements. Les personnages sont vus à mi-corps et de grandeur naturelle, comme dans certaines pages du Valentin et d'autres maîtres de la même époque. Cette toile frappe par un accent personnel, par quoi l'artiste se distingue des maîtres auxquels on pense tout d'abord, Cara-

1. Voir : P. Jamot, *Sur les frères Le Nain « Venus dans le forge de Vulcain »*, *Gaz. d. B.-A.*, 1922, t. I, p. 129, repr. ; *Essai de chronologie des œuvres des frères Le Nain*, *Gaz. d. B.-A.*, 1923, t. I, p. 159.

vage et Honthorst, entre autres. L'œuvre est bien française de caractère. On notera le réalisme particulier de certaines figures ; ainsi des deux soldats à droite : celui qui rit, la bouche ouverte, avec ses lèvres rouges et épaisses ; son voisin, de profil avec sa peau luisante, d'un naturel si prenant. Nous avons ici une production de notre pays, où survit la tradition de nos artistes du moyen âge. On pense aussi aux Le Nain, auxquels pendant longtemps on attribua *Le nouveau-né* du Musée de Rennes, maintenant restitué à La Tour ¹.

Lorsque nous entreprîmes en 1910 notre Catalogue du Musée de Nantes, on ne connaissait de l'artiste que les deux tableaux possédés par cette galerie, provenant l'un et l'autre de la collection Cacaault, acquise en 1810. Les anciens catalogues les attribuaient à Seghers et à d'autres noms. C'est en 1861 qu'un nettoyage fit apparaître le nom énigmatique de La Tour. Clément de Ris, en relevant cette signature sur le tableau intitulé *Un vieillard endormi et réveillé par une jeune fille*, proposait d'y reconnaître une œuvre d'Antoine Leblond de La Tour, fondateur de l'Académie de Beaux-Arts de Bordeaux. Le catalogue nantais de 1854 attribuait ingénument ce même tableau à Maurice Quentin de La Tour, le fameux pastelliste du XVIII^e siècle ! Merson attirait avec raison l'attention des chercheurs sur cet artiste de valeur, inconnu par ailleurs. Bref, nous devions nous contenter dans notre Catalogue, d'avouer que, sur ce peintre que nous rangions dans l'École française du XVII^e siècle, nous n'avions pas de renseignements. Ceux que l'on possède aujourd'hui se résument à peu de chose. Georges de La Tour est né vers 1600, plutôt auparavant, à Lunéville. Il mourut le 30 janvier 1652. Il reçut des commandes du Gouverneur de Nancy, du duc Charles IV de Lorraine et du roi Louis XIII. On trouve mention de certains tableaux religieux, dont un *Reniement de saint Pierre*. Parmi les quelques rares ouvrages que l'on connaît de lui, on peut citer, au Louvre, l'*Adoration des Bergers*, acquise en 1926.

L'Exposition, qui a révélé à la plupart des visiteurs le nom de Georges de La Tour, aura rappelé celui de Michel Corneille. Le Musée d'Orléans, ville natale de l'artiste, avait prêté le curieux tableau représentant *Esau et Jacob*, en costume Louis XIII, discutant devant leur plat de lentilles, tableau qui appartient au XVIII^e siècle à Desfriches, l'amateur orléanais bien connu, Clément de Ris, qui ne s'arrêta pas toujours aussi à propos, avait noté le côté flamand de cette peinture, dont il avait vainement cherché la signature et la date : *M. Corneille pinxit 1630*.

Quelques portraits achevaient de représenter la peinture française du XVII^e siècle. Celui d'*Eustache de la Salle*, lieutenant des habitants de Reims, qui eut l'honneur de recevoir Henri IV lors de sa visite dans cette ville, tableau prêté par le Musée de Reims, présente le double intérêt d'une bonne peinture, dans la note grave, et d'un nom peu connu. Le Catalogue donne à Pierre Mignard le *Por-*

1. Voir, en particulier : V. Bloch, *Georges (Dumesnil) de La Tour*, dans *Formes*, Paris, décembre 1930, p. 17. (Cette étude résume tous les travaux antérieurs, et donne les reproductions des œuvres actuellement connues de l'artiste.)

trait de Marie Mancini, du Musée de Nantes. Nous connaissons un portrait de la même, par ce maître, conservé au Musée de Berlin, mais qui n'a rien à faire avec cette image d'une jeune personne à la santé florissante, que dans notre livret nantais nous nous étions contenté de désigner plus modestement comme le *Por-*



Phot. Bulloz.

FIG. 6. — JOUVENET. MORT DE SAINT FRANÇOIS. (Musée de Rouen.)

trait d'une dame, de l'école de P. Mignard. Au contraire, dans notre catalogue, nous accordions une attention particulière au *Portrait d'un jeune seigneur* en costume d'époque Louis XIII, avec un large col de dentelles en point de Venise, formant rabat, et dont les longs cheveux bouclés tombent sur les épaules. Évoquant l'art de Nanteuil, cette peinture grave et forte est l'œuvre de Laurent Fauchier, d'Aix-en-Provence, et justifie le titre le « portraitiste admirable » que décerna à son auteur Philippe de Chennevières, dans ses *Recherches sur... quelques peintres provinciaux* (Paris, 1847, t. I, p. 36).

Si Le Brun n'était représenté à l'Orangerie que par un dessin, *Jupiter foudroyant les Titans*, appartenant au Musée Fourché, à Orléans, l'envoi fait par le Musée de Rouen a permis de juger, sur une toile de dimensions pas trop encom-

brantes, des qualités de son meilleur élève, Jean Jouvenet. *La Mort de saint François*, peinte vers 1713 et provenant de l'ancien couvent des Capucins de Rouen, est représentative à souhait de l'entente décorative et de l'exécution magistrale du talentueux et fécond artiste que ses contemporains appelèrent le Grand, comme son illustre concitoyen Pierre Corneille.

De Jouvenet, on passe naturellement aux Restout. La sœur du peintre rouennais, Marie-Madeleine Jouvenet, ayant épousé Jean Restout de Caen, dit l'ancien, frère d'Eustache Restout, dont le Musée de Caen avait prêté le *Portrait d'un reli-*



FIG. 7. — JEAN RAOUX. PORTRAIT DE M^{lle} PRÉVOST EN BACCHANTE. (*Musée de Tours.*)

gieux prémontré, et père de Jean Restout, de Rouen, dit le père, à qui il convient de restituer le *Portrait de Mgr du Basset, Chartreux de Gaillon*, du Musée de Rouen, attribué à tort par le Catalogue à Jean-Bernard Restout, fils du précédent. De ce Jean-Bernard Restout, nous avons à l'Orangerie le morceau de réception à l'Académie de peinture, *Jupiter et Mercure chez Philémon et Baucis*, bon spécimen du genre, maintenant au Musée de Tours. C'est à ce même Jean-Bernard, qui eut une si triste fin pendant la Révolution, qu'il conviendrait de restituer *Les adieux d'Hector et d'Andromaque*, du Musée d'Orléans, donnés à François Le Moyne. Pauvre Le Moyne ! malchanceux jusqu'après sa mort, car des deux tableaux portant son nom à l'Orangerie, voici qu'il ne lui en reste plus un ; le second envoyé par le Musée du Mans, une *Frontispice allégorique*, pour la gravure d'une thèse, s'étant trouvé l'œuvre de Parrocel.

Du Musée de Rouen est venue l'*Esquisse du plafond du Salon d'Apollon à Versailles*, par Charles de Lafosse, qui permet d'apprécier, dans des dimensions réduites, le sens de la décoration en même temps que la couleur chaude du peintre, épris de Véronèse et de Rubens.

Le même musée a envoyé une autre de ses toiles les plus connues, le *Portrait de la duchesse de La Force*, « peint à Paris par François de Troy en 1714 », comme l'indique la signature. Dans un bouillonnement d'étoffes : corsage de satin blanc, écharpe jaune, du plus heureux effet, la belle personne tend la main vers la corbeille chargée de pêches veloutées que lui présente un négrillon. Cette page, d'une si belle allure, passe avec raison pour l'un des chefs-d'œuvre de l'artiste rival de Largillière. Celui-ci, à l'Orangerie, ne brillait guère à son avantage ; le *Portrait d'homme* du Musée d'Amiens n'est qu'une production banale du maître, qui n'a certes jamais touché au *Portrait d'un sculpteur*, du Musée du Havre.

Au contraire, le Rigaud du Musée de Caen est non seulement un Rigaud de la meilleure qualité mais un très beau tableau, tout court. C'est le *Portrait de Marie Cadenne*, femme du sculpteur Desjardins. Peint en 1684, gravé par Drevet, il constitue le pendant du portrait de Martin Desjardins, exécuté par le même en 1692 et gravé par Edelinck. Les images des deux époux sont aujourd'hui séparées ; alors que le mari se trouve à Versailles, la femme fut envoyée à Caen en 1811. La jolie brune, au type méridional, se penche vers la fleur de tubéreuse qu'elle tient à la main ; elle est richement vêtue. La peinture, d'un accord de couleurs profond et soutenu, fait penser à Van Dyck dans sa meilleure manière, rappelant les grands Vénitiens à travers Rubens, et annonçant les grands Anglais.

C'est de Caen également qu'est venu le *Portrait d'un magistrat* par Tournières, avec ses yeux lumineux, interrogateurs, cette expression — courroucée parce que la cuisinière a manqué le dîner, a suggéré un poète local — en tout cas, d'une intensité de vie prenante¹. Une autre face du talent de Tournières, ces

1. Voir : P. Lavalley, *Douze chefs-d'œuvre du Musée de Caen*, Caen, 1911, pl. ; M^{lle} Bataille, *Tournières*, dans L. Dimier, *Les Peintres français du XVIII^e siècle*, Paris et Bruxelles, 1928, I, p. 235.



Phot. Bulloz.

FIG. 8. — WATTEAU. ÉTUDES DE TÊTES. (Musée de Rouen.)

portraits traités précieusement dans de petites dimensions, qui semblent des Largillière vus par le gros bout de la lorgnette, n'était pas moins bien représentée à l'Orangerie. On ne peut guère apprécier ce genre de productions de Tournières, mieux qu'à Nantes, qui, des quatre spécimens que ce Musée possède, en a envoyé deux : *l'Assemblée de famille dans un parc*, datée de 1724, le chef-d'œuvre de l'artiste, selon Gonse, et *La famille de Maupertuis*, datée de 1715, le plus faible des Tournières de Nantes, suivant Clément de Ris.

A la même époque se rapporte ce *Portrait d'une jeune femme dans une couronne de fleurs*, appartenant au Musée de Caen, signé Fontenay en grands caractères, ce qui indique sans conteste qu'il est, tout au moins pour la nature morte, l'ouvrage de ce Blain de Fontenay, qui fut l'élève, et se montre ici l'heureux rival de son beau-père Monnoyer. Mais, quel est l'auteur de la jeune femme ici représentée qui, suivant une tradition aujourd'hui abandonnée, ne serait autre que la comtesse de Parabère, la célèbre maîtresse du Régent, peinte par Antoine Coypel ? M. Fernand Engerand, dans une étude publiée ici même, a développé les meilleures raisons pour rejeter à la fois attribution et identification ; la jeune dame ne ressemble en rien à la Parabère, dont nous avons un portrait peint par Rigaud, et Fontenay n'avait pas besoin de se faire aider pour peindre la figure ¹. Ce raisonnement savant n'a pas convaincu Gonse, qui en tient toujours pour la Parabère peinte par Coypel. Pour nous, tout en sachant à quoi nous nous exposons en apportant une solution « oui et non », dans ce problème où à peu près tout est normand, nous dirons simplement que si l'image de la jeune femme ne rappelle certes pas les traits de M^{me} de Parabère, par contre, la peinture évoque le style d'Antoine Coypel, dont Blain de Fontenay fut d'ailleurs le collaborateur dans la série des cartons des tapisseries de *l'Histoire de Don Quichotte*.

Les organisateurs de l'Exposition avaient mis en place d'honneur, avec raison, le *Portrait de M^{lle} Prévost, danseuse de l'Opéra*, page importante de Jean Raoux, signée et datée 1723, appartenant au Musée de Tours. M. Émile Dacier, l'historien des danseuses du XVIII^e siècle, a remis en lumière, non seulement cette toile que Gonse avait négligée, mais la vie privée de M^{lle} Prévost qui, après une existence plutôt agitée, mourut dans la retraite, sinon en odeur de sainteté, du moins dans les meilleurs termes de bon voisinage avec les Carmes déchaussés de la rue de Vaugirard, ses voisins ². Ici, au contraire, nous avons la ballerine au plus beau moment de sa splendeur ; telle que les chroniqueurs, au Salon de 1725, signalent « l'illustre M^{lle} Prévost, peinte en Bacchante, dansant et tenant une grappe de raisin, avec un fond de paysage historié, dans un paysage en hauteur » ; telle qu'elle se montrait dans l'Opéra de *Philomèle*, alors que, devenue étoile en titre, elle ne dansait

1. Voir : E. Engerand, *Un portrait prétendu de M^{me} de Parabère au Musée de Caen*, *Gaz. d. B.-A.*, 1897, t. II, p. 334 ; repr. ; H. Jouin, *Notice ... des Portraits nationaux*, Paris, 1879, p. 95, n^o 451 ; suivant cet auteur, le portrait provient de l'ancien hôtel de Franqueville à Caen.

2. E. Dacier, *Mademoiselle Prévost en Bacchante*, dans *le Figaro artistique*, n^o du 6 mars 1924.

qu'une fois à l'entrée des Bacchantes. La page est de belle taille. Le mouvement de la danseuse, heureusement rendu, rend bien la légèreté et la grâce du joli modèle, dont les jambes et la poitrine, autant que le visage, attestent la jeunesse. La franchise des colorations, une certaine raideur dans la mise en page, sentent encore l'époque, la transition entre le style Louis XIV et l'art du XVIII^e siècle, comme on l'entend d'ordinaire. Mais une fois ces réserves faites, la toile est charmante et donne bien la meilleure idée de Raoux, qui eut une telle influence sur Nattier.

De ce dernier, voici tout d'abord une œuvre bien connue des historiens. « Le 29 octobre 1718, disent les procès-verbaux de l'Académie, le Sieur Jean-Marc Nattier, qui s'était présenté le 25^e mai 1715, a fait apporter le tableau qui lui avait été ordonné représentant *Persée qui change Phinée en pierre*. L'Académie, après avoir pris les voix par les fèves, l'a reçu académicien ». Ce morceau de réception se trouve à présent au Musée de Tours, qui l'avait envoyé à l'Orangerie. C'est une composition historique dans une manière qui, à travers Jouvenet, suit la tradition de Le Brun. Peinture d'histoire dans le goût académique de l'époque, à l'ordonnance théâtrale, avec ses figurants d'opéra et ses amoncellements d'accessoires, elle témoigne de la pire convention et n'annonce guère la personnalité et les qualités propres à l'artiste, tels qu'ils nous apparaissent dans le *Portrait de la Marquise de Pompadour*, un simple buste, étudié ici même par de M. Nolhac, l'historien de Nattier¹. Le Catalogue du Musée de Saint-Omer, d'où provient ce tableau, en donnant bien, dans son édition de 1898, la signature du peintre et la date 1748, indiquait que ce portrait devait être celui de M^{me} la duchesse de Châteauroux. M. de Nolhac, après avoir rappelé qu'une répétition, malheureusement en mauvais état, s'en trouvait à Versailles sous le nom de Louise-Henriette de Bourbon-Conti, duchesse d'Orléans, conclut : « c'est la Marquise vue par Nattier, mais c'est bien la Marquise ». La peinture grise et nacrée, bien caractéristique de Nattier, est de bonne qualité. Nous aimons moins le *Portrait de Madame Adélaïde*, du Musée de Reims, qui provient de l'ancienne collection Vasnier ; la couleur en est jolie et l'aspect plaisant, mais ce tableau donne plutôt l'impression d'une réplique d'atelier que d'un original de la main du maître. On a longtemps attribué à Nattier et désigné comme représentant la Camargo le *Portrait de jeune femme*, passé, avec la collection Clarke de Feltre, au Musée de Nantes. Léonce de Pesquidoux, qui ne mettait en doute ni le peintre ni le modèle présumés, profite de l'occasion pour placer un petit couplet sur le *peintre des grâces* et sur la Camargo, « une des plus charmantes pécheresses des temps modernes, un de ces démons enveloppés de formes angéliques »... Sur un mode moins lyrique, Gonse cite, de Nattier, « la délicieuse et mutine Camargo ». Une photogravure en couleurs, de belle taille, éditée par la maison Goupil, a vulgarisé l'image, d'ailleurs charmante, de cette

1. P. de Nolhac, *Les portraits de Madame de Pompadour par Nattier*. *Gaz. d. B.-A.*, 1904, t. II, p. 393, pl.

jeune femme, au visage agréable, au costume ravissant, à manches de mousseline blanche, d'étoffe grise, orné de paillettes d'argent et de rubans bleus, de ce bleu



Cliché Arch. Photographiques.

FIG. 9. — HUBERT ROBERT. DANSE ET CONCERT DANS UN PARC. (Musée d'Amiens.)

clair que l'on appelle bleu Nattier dans le langage de la mode. En dépit d'une désignation traditionnelle aussi solidement établie, nous avons indiqué dans notre Catalogue du Musée de Nantes que ni l'identification avec la Camargo, ni l'attribution à Nattier ne nous paraissaient acceptables. Peu après la publication de



Phot. Bulloz.

FIG. 10. — HUBERT ROBERT (?), LE JEU DE COLIN-MAILLARD. (*Musée d'Amiens.*)

notre travail, M. Pierre Marcel, tout en reconnaissant que ce portrait ne pouvait représenter la célèbre danseuse, persistait à reconnaître dans cette peinture une page de Nattier, en raison de l'expression et de la technique dignes des meilleures œuvres de ce maître ¹. Étudiant à nouveau le Musée de Nantes, dans le petit volume publié en 1923 chez Laurens, nous nous sommes contenté à nouveau de placer le tableau dans l'école de Nattier, en ajoutant que ce pouvait être la production d'un des imitateurs de ce maître, peut-être Fredou. Maintenant, notre petite amie, toujours aussi gentille dans son harmonie de gris et de blanc, d'argent et de bleu Nattier, est venue nous voir à Paris, cette année, toujours anonyme quant au personnage représenté, mais sous le nom de Nonotte, en tant qu'auteur, et ceci est d'autant plus fait pour nous surprendre, que dans la même salle de l'Orangerie se trouvait justement suspendu sur la paroi opposée, un tableau du Musée d'Orléans le *Portrait de l'amateur orléanais Thomas-Aignan Desfriches*, signé et daté : *Nonotte pinx. 1739*. La manière, non sans qualités, en est plate, sèche et dure, quand on la compare surtout avec la peinture de l'ex-Camargo de Nantes, dont pour nous l'auteur reste encore à découvrir.

Au gendre et à l'élève de Nattier, Louis Tocqué, M. Gaston Brière a restitué le tableau du Musée d'Amiens précédemment intitulé : *Portrait du duc de Berry, depuis Louis XVI*, par François-Hubert Drouais. Nous savons maintenant que ce tableau représente *Louis-Gabriel Bourdon, à l'âge de quatre ans*, et qu'il a figuré au Salon de 1745 ². Le visage du petit bonhomme est dans cette tonalité un peu blafarde et décolorée, assez habituelle chez Tocqué. Le personnage serait assez plaisant, avec son veston bleu, son gilet gris et sa perruque blanche, si la pose ramassée ne faisait paraître la tête trop grosse pour le corps, ce qui donne à cette image, qui devrait être gracieuse, un aspect peu agréable.

Nous arrivons après ce détour, Raoux, entraînant Nattier et celui-ci Tocqué, à Watteau, qui fut reçu académicien le 28 avril 1717, le même jour que l'auteur de *Mlle Prévost en Bacchante*. Nous avons ici un aspect fort peu commun, et pour cause, de la production du peintre par excellence des fêtes galantes. L'on ne saurait trop remercier la Ville et le Musée de Valenciennes d'avoir envoyé à Paris le *Portrait d'Antoine Pater*, ce qui nous a permis d'examiner à loisir cette toile, capitale à tous égards, et de prendre parti, selon nos moyens, dans une question discutée depuis nombre d'années et qui n'est pas encore résolue. Cette page maîtresse est-elle ou non l'œuvre d'Antoine Watteau ? Si elle est du maître, à quelle époque de la courte carrière de celui-ci convient-il de la placer ?

M. Paul Jamot a parfaitement résumé dans la *Gazette* l'historique de cette dis-

1. Pierre Marcel, *La Peinture française, le XVIII^e siècle*. Paris, 1921, p. 15 et pl. 24.

2. Voir : G. Brière, *Recherches iconographiques sur des œuvres du XVIII^e siècle* dans le *Bulletin de la Soc. de l'hist. de l'Art français*, année 1925, p. 88 ; Comte Arnould Doria, *Louis Tocqué*, Paris, 1929, p. 97 ; cat. n^o 32 ; repr.

cussion¹. Alors que Goncourt ne parle que par ouï-dire du tableau de Valenciennes, Paul Mantz déclare que « ce portrait singulier, peut-être un des chefs-d'œuvre du maître, constitue une œuvre authentique et certaine ». En 1900, Gonse prononçait, avec son assurance habituelle : « Je ne trouve aucun signe de la manière d'Antoine Watteau dans le portrait briqueté et dur du sculpteur valenciennois Antoine-Joseph Pater ; mais quelques années plus tard, dans la suite de son ouvrage, il le qualifiait de Watteau, « peinture de prime jeunesse ». C'est que des documents avaient été découverts, établissant que l'attribution était fondée. La question qui restait à résoudre est celle de l'époque à laquelle ce chef-d'œuvre aurait été exécuté. Ici, on n'est plus d'accord. Foucart le veut peint à Paris, en 1716 ; Louis Cellier pense qu'il fut exécuté au retour d'Angleterre, en 1720 ; M. Jamot le date de 1721. Nous voilà loin de la « prime jeunesse » de Gonse !

Cette recherche de date remet tout en question. Du coup l'authenticité du tableau devient à nouveau discutée. M. Réau qui, en 1923, disait de ce magnifique portrait : « le seul qui soit indiscutablement authentique » et rappelait que la tête de Junon, placée comme attribut auprès du vieux sculpteur valenciennois, se retrouve dans le *Singe sculpteur* de Watteau au Musée d'Orléans, se prend à douter en 1925 : « Parmi les portraits peints qui lui sont attribués, un seul présente des garanties d'authenticité... Mais la construction par plans heurtés, le modelé brutal de ce masque d'artisan détonnent dans l'œuvre de Watteau, et l'on est fort embarrassé pour assigner une date plausible à ce portrait qu'on ne peut placer, vu l'âge apparent du modèle, ni en 1710 ni même en 1720. » Reprenant enfin la question en 1928, notre savant confrère conclut que le tableau « n'est pas d'une authenticité indiscutable, qu'il ne peut pas offrir une base solide de discussion ». Tel est l'état nouveau dans lequel se présente aujourd'hui la question.

Pour nous, l'attribution à Watteau ne saurait faire de doute. L'exécution de ce tableau surprend, parce que l'on est habitué à voir Watteau dans des personnages de petites dimensions, et sa touche s'exerçant dans une matière plus fluide. Nous serions disposés aussi à reconnaître dans ce portrait plutôt une œuvre de jeunesse, les grands peintres débutant d'ordinaire par une facture plus sèche, plus serrée, qu'ils élargissent par la suite, en même temps que leur pâte devient plus généreuse et plus souple. La main, le vêtement nous donnent bien l'impression d'un Watteau ; surtout l'ensemble porte l'empreinte de la griffe du lion. Évidemment, ce sont là raisons d'impression, de sentiment, et, partant, des preuves dan-

1. Voir : L. Cellier, *Antoine Watteau*, Valenciennes, 1867, p. 27 ; Ed. de Goncourt, *Catalogue ... de l'Œuvre d'Antoine Watteau*, Paris, 1875, p. 359 ; P. Mantz, *Antoine Watteau*, Paris, 1892, p. 162 ; Gonse, *op. cit.*, *La Peinture*, p. 231 ; *la Sculpture*, p. 178 ; L. Gillet, *Watteau*, Paris, 1921, p. 133 et 243 ; P. Jamot, *Watteau portraitiste*, *Gaz. d. B.-A.*, 1921, t. II, p. 256, repr. ; M. Nicolle, *Critique d'art ... Musées de province*, Paris, 1923, p. 267 ; L. Réau, dans André Michel, *Histoire de l'art*, t. VII, part. I, Paris, 1923, p. 125 ; *Histoire de la peinture française au XVIII^e siècle*, Paris-Bruxelles, 1925, p. 17 ; *Watteau*, dans Dimier, *Les Peintres français au XVIII^e siècle*, Paris, 1928, p. 13.

gereuses ; mais on ne peut tout de même pas réduire l'examen des tableaux de cette qualité à l'étude de documents d'archives et à la lecture des anciens auteurs !

On ne saurait rencontrer de meilleurs dessins de Watteau que les deux feuilles d'*Etudes de têtes* et la figure de *Guitariste*, appartenant au Musée de Rouen, et



Cliché Arch. photographiques

FIG. II. — SCHALL, DANSEUSE. (Musée de Nantes.)

qui proviennent de l'ancienne collection du peintre Lemonnier, comme nous l'avons jadis indiqué. Avec quelques feuilles portant à bon droit les noms de Boucher (*Groupe de jeunes seigneurs*), de Fragonard (*La villa d'Este à Tivoli* et *Jeune fille vue de dos*) et d'Hubert Robert (*Fontaine et colonne dans un parc* et *La partie de cartes à Sainte-Pélagie*), le Musée d'Orléans a envoyé un *Buste de fillette*, délicieuse sanguine d'Antoine Watteau.

Venus également de Valenciennes, deux Pater se faisant pendant, *Le concert champêtre* et les *Délassements de la campagne*, encadraient le portrait du vieux sculpteur, dont il vient d'être parlé. On ne saurait rencontrer de leur auteur, spécimens d'une perfection aussi accomplie, ni d'une meilleure conservation. Ils constituèrent l'article unique d'une vente faite à Paris le 18 avril 1868. A en juger par le catalogue, illustré de deux

photographies, que nous avons sous les yeux, ce ne fut pas une vacation ordinaire. Présentation privée chez l'expert quelques jours à l'avance, exposition particulière, places réservées aux favoris le jour de l'enchère, toute cette mise en scène devenue banale aujourd'hui, devait être alors assez inaccoutumée, et présageait une adjudication sensationnelle. Les deux tableaux réalisèrent ensemble 87.500 francs, achetés par le marquis de Maison. Febvre, l'expert avisé, qui avait dirigé la manœuvre, assurait avoir refusé 100.000 francs de ces deux

tableaux. C'est d'ailleurs le prix qu'ils obtinrent, un an plus tard, à la vente du marquis de Maison ; adjugés, cette fois, à M. Hamoir, dont la veuve devait les léguer en 1888 à la ville de Valenciennes. Suivant le catalogue de 1868, ils auraient été peints pour le roi Louis XV ; sortis de France à la Révolution ils auraient été conservés depuis lors dans la riche famille Schaffhausen de Cologne. Quoi qu'il en soit, — les dires des catalogues de vente ne constituent pas toujours paroles d'Évangile, — ces deux tableaux sont d'une qualité exceptionnelle, d'une finesse remarquable, d'une exécution précieuse servie par une facture souple et spirituelle. Si l'on voulait leur trouver un défaut, ce serait l'excès de leur perfection. On m'a dit qu'ils avaient été trop nettoyés ; c'est possible, mais ils n'en sont pas moins dans un merveilleux état de conservation. On connaît des répliques de ces compositions ¹.

A la touche plus aiguë de Pater s'oppose le faire plus large, le dessin plus rond, la couleur plus chaude, la pâte plus nourrie de Lancret, dans le joli panneau ovale du Musée de Rouen, *Les Baigneuses* ². Clément de Ris l'attribuait « à quelque imitateur de Watteau, comme de Bar ou Octavien, plutôt de Bar ». L'attribution traditionnelle, bien fondée, est hors de discussion.

Il a été noté ici même combien la popularité de Lancret avait exercé d'influence sur certains de ses émules, Jean-François de Troy, en premier ³. Traités par cet artiste, les sujets religieux deviennent des scènes galantes, prétextes à des nudités féminines, savoureuses à souhait. En ce genre, on ne saurait trouver d'exemple plus représentatif que la minaudente *Suzanne et les vieillards*, du Musée de Rouen, dont le pendant, *Bethsabée au bain*, manquant ici, se trouve au Musée d'Angers. Ces deux tableaux ont été gravés par Laurent Cars. Moins réussie, à notre sens, la composition du même genre *Loth et ses filles*, envoyée par le Musée d'Orléans, est une réplique réduite d'un tableau de l'Ermitage.

Arrivons à Boucher. Le Musée de Tours, si riche en œuvres de ce maître, avait prêté le panneau décoratif *Amintas et Silvie*, signé et daté 1756, comme son pendant, ici absent, *Sylvie fuyant le loup*, que nous préférons. Ces deux peintures, dont les sujets sont tirés de l'*Aminta* du Tasse, ont été gravées par Lempeur ; les planches furent exposées au Salon de 1779 ; ils proviennent du château de Chanteloup. Fait digne de remarque, ce sont les seuls tableaux, parmi ceux dont nous avons à parler ici, qu'avait trouvés à signaler Comyns Carr, ce journa-

1. Voir : Florence Ingersoll-Smousse, *Pater*, Paris, 1928, p. 39 ; Cat. nos 20 et 29 ; repr.

2. Voir : P. Marcel, *La peinture française, op. cit.*, p. 38, pl. ; G. Wildenstein, *Lancret*, Paris, 1924, p. 98 ; cat. n° 427 ; Clément de Ris, *op. cit.*, p. 390.

3. Voir : Emilia F. S. Dilke, *Jean-François de Troy et sa rivalité avec François Le Moyne*, *Gaz. d. B.-A.*, 1899, t. I, p. 279 ; sur les tableaux prêtés à l'Exposition : G. Brière, *De Troy*, dans L. Dimier, *Les Peintres français du XVIII^e siècle*, II, Paris et Bruxelles, 1930 ; cat. nos 1 et 7, pl. (Il est fâcheux que dans cet ouvrage l'éditeur n'ait pas donné des dimensions égales aux reproductions des tableaux de Rouen et d'Angers, placés vis-à-vis sur la même feuille alors que ces peintures, destinées à se faire pendant, sont de taille identique.)

liste anglais, si pressé, au cours de son enquête dans nos galeries provinciales. Auprès de ce panneau décoratif, un peu affadi, mais bien caractéristique de l'art de Boucher, l'exposition présentait *le Pigeonnier*, d'une facture preste et d'une couleur brillante, appartenant au Musée d'Orléans.

Auprès de Boucher, plaçons son gendre, Baudoin, mais hélas ! nous ne pouvons souscrire à l'indication du catalogue, et *l'Épouse indiscrete*, du Musée du Havre, ne nous apporte pas la révélation tant attendue d'une peinture à l'huile de Baudoin. Non seulement celle-ci n'est qu'une médiocre imitation de la gouache originale gravée par De Launay, mais elle ne correspond en rien à ce que nous connaissons de la manière de l'artiste. Si Baudoin a jamais peint à l'huile, ce ne fut certainement pas ainsi.

Signalons en passant l'esquisse, appartenant au Musée d'Orléans, de la composition exécutée par Natoire, pour le château épiscopal de Meung, *l'Entrée solennelle à Orléans de Mgr Nicolas Joseph de Paris, en septembre 1733*. Si brillante que soit cette peinture, elle pâlit auprès des morceaux de Fragonard que nous rencontrons à présent ¹.

D'Amiens étaient venus : *Les Lavandières*, cette prodigieuse réalisation, d'effet comparable aux plus belles sépias de l'artiste, avec la note sombre des verdure du fond, rendant plus éclatante la blancheur du linge étendu, et *Le Berceau*, d'effet rembranesque. Rouen, avait envoyé *Les Blanchisseuses* de l'ancienne collection Walferdin, cette esquisse si largement enlevée. Moins connue, la *Tête de jeune homme*, du Musée du Havre, est solidement construite dans une pâte colorée, d'une généreuse coulée. Le projet de plafond, du Musée de Quimper, *Mars et Vénus*, suivant le catalogue, et qui représenterait plutôt *le Lever de l'aurore*, est plus insignifiant.

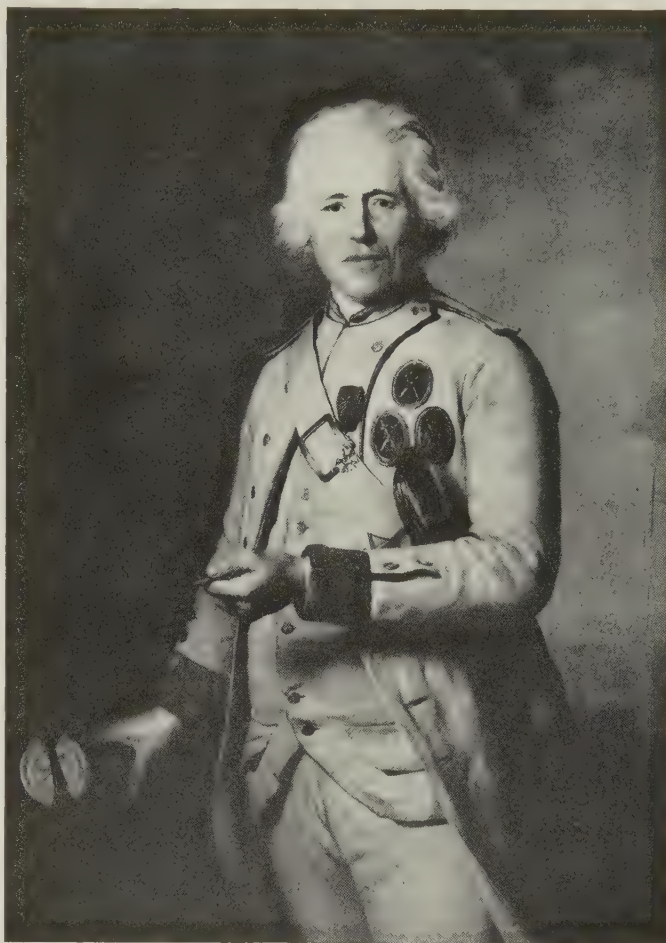
Nous avons déjà signalé les dessins de Fragonard envoyés par le Musée d'Orléans, deux sanguines de la plus belle qualité et d'une fraîcheur remarquable. *L'Éducation de la Vierge*, à la pierre noire, du Musée de Rouen, est loin de présenter la même valeur. On a proposé d'y reconnaître un dessin passé en 1779 dans la vente Trouard. Celui-ci ne correspond à aucune des variantes du même sujet cataloguées par Portalis. Son aspect ne satisfait guère ; par surcroît, sa provenance est suspecte. Il a été donné en 1891 au Musée de Rouen, en même temps que toute une série de peintures insignifiantes ou médiocres, trop généreusement baptisées des plus grands noms. Avec raison, le cartel que porte le cadre indique : attribué à Fragonard ; peut-être la mention : d'après Fragonard, serait-elle encore plus justifiée.

De Fragonard, on passe tout naturellement à Hubert Robert. De celui-ci, étaient venus d'Amiens le *Concert dans un parc*, cette page brillante et colorée

1. Voir : P. Dorbec, *L'Exposition Fragonard au Pavillon de Marsan*, *Gaz. d. B.-A.*, p. 24 ; Baron Roger Portalis, *La collection Walferdin et ses Fragonard*, *Gaz. d. B.-A.*, 1880, t. I, p. 307 ; *Honoré Fragonard*, ..., Paris, 1889, p. 272 et 289.

à souhait, tout imprégnée d'esprit, où les personnages, ceux du premier plan en particulier, sont enlevés avec une prestesse de touche qui fait penser à Guardi ; aussi l'*Intérieur de parc* et les *Ruines de temple antique*, ces deux panneaux de forme circulaire, se faisant pendant, bien connus, le second surtout, avec son dessinateur travaillant dans un monument inspiré de Paestum. Le Musée d'Orléans avait prêté le *Paysage aux laveuses*, si joliment détaillé dans la gamme grise ; le Musée de Quimper, un *Portique : Vue de monuments anciens*, signé et daté 1771, mené aussi dans les gris, et d'une facture alerte. Le Catalogue de l'Exposition a rangé sous la désignation : École française, seconde moitié du XVIII^e siècle, le panneau de belle taille appartenant au Musée d'Amiens, *Le jeu de Colin-Maillard*. Cette composition à nombreux personnages est bien connue. Dans un parc, un bonhomme, les yeux bandés, les bras écartés, est la victime de la compagnie élégante et joyeuse, qui s'en divertit. Quel est l'auteur de cette page remarquable ? Encore un des problèmes, et non des moindres, posés par l'Exposition de l'Orangerie. Ce tableau passa sous le nom de Robert dans la vente Tondou, où il fut adjugé en 1865

pour le prix, singulièrement modeste à présent, de 510 francs. L'attribution à Hubert Robert, non discutée par Gonse, est admise par M. de Nolhac, qui reproduit cette peinture dans son livre sur le maître. De même dans son livre récent sur le même artiste, M. Paul Sentenac partage l'opinion courante¹. Émettant des doutes, M. Boinet signale que certaines figures évoquent le style de



Phot. Bulloz.

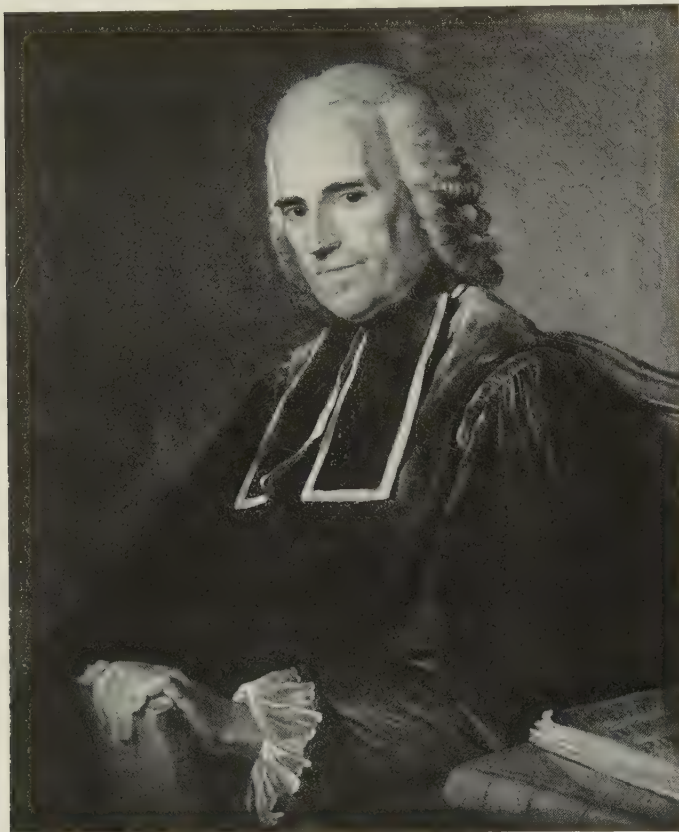
FIG. 12. — VESTIER. JEAN THEUREL. (Musée de Tours.)

1. P. de Nolhac, *Hubert Robert*, Paris, 1910, pl. p. 131 ; A. Boinet, *op. cit.*, p. 55, repr. ; Paul Sentenac, *Hubert Robert*, 1929, p. 49, pl. 52.

Fragonard. Alors Fragonard ou Hubert Robert ? Sans doute, ni l'un ni l'autre, mais, à notre sens, plutôt ce dernier, car les personnages nous rappellent Robert, alors que certains détails de l'architecture, ainsi que les accessoires du premier plan, nous feraient écarter son nom. On a parlé de certains noms, mais qui

n'éveillent à notre esprit aucun terme de comparaison. Pour nous, la note caractéristique de la peinture, est cette harmonie grisâtre, décolorée, qui donne à ce tableau peint à l'huile, l'aspect d'un panneau traité à la détrempe, d'une gouache aux dimensions inusitées. La discussion ouverte, au sujet de cette toile, en tout cas remarquable, est loin d'être close. Avant de conclure, le plus prudent est d'attendre la publication des études qu'elle va provoquer.

Nous avons retrouvé à l'Orangerie, la délicieuse petite *Danseuse* de Schall, appartenant au Musée de Nantes. A l'époque où nous mettions en train notre travail sur cette galerie, les peintures de ce genre si typiques de ce petit maître, étaient attribuées à Fragonard ; ainsi la petite dan-



Cliché Arch. photographiques.

FIG. 13. — S. B. LE NOIR, LE PRÉSIDENT DE POTHIER. (Musée d'Orléans.)

seuse provenant de la collection du baron Adolphe de Rothschild, que nous avons revendiqué pour Schall dans notre catalogue nantais¹. Aujourd'hui que Schall est plus que jamais à la mode, il n'y aurait plus la moindre hésitation, et le petit tableautin, qui est entré en 1814 au Musée de Nantes, avec la collection Fournier, sous le nom de Charles-Michel-Ange Challe, peut être considéré comme le plus parfait spécimen du maître, Jean-Frédéric Schall, maintenant si haut coté.

Boucher nous a conduit à Fragonard et celui-ci à Schall. Revenons en arrière et à une note d'art plus grave avec Chardin. Voici de sa meilleure manière, en

1. Voir : P. de Nolhac, *Une danseuse de Fragonard*, dans *Les Arts*, Paris, 1910, n° 101 ; A. Girodie, *Un peintre de fêtes galantes. Jean-Frédéric Schall*, Strasbourg, 1927, *passim*, pl. XIX.

même temps que la plus connue, deux natures-mortes se faisant pendant, l'une montrant des fruits et du raisin dans une corbeille, l'autre des légumes et du linge sur une table ; toutes deux proviennent d'Amiens, mais l'une, tout au moins, ne correspond pas à la désignation portée au Catalogue de l'Exposition. Il n'importe, les peintures que nous avons admirées à l'Orangerie sont de la plus jolie qualité. La *Tête de jeune garçon*, envoyée par le Musée de Quimper, peinture grassement brossée, dans une gamme brune, est-elle bien par Chardin ? On peut en douter. Œuvre de jeunesse en ce cas ; ici encore, nous manquons d'une pièce de comparaison indiscutable pour décider. Au contraire, en ce qui concerne le *Portrait de Rameau*, page bien connue appartenant au Musée de Dijon, la question paraît bien élucidée définitivement. M. Prosper Dorbec a étudié ici-même cette toile célèbre qui fut exposée à Paris au Petit Palais en 1900. Rappelant l'influence qu'eurent réciproquement l'un sur l'autre Chardin et Aved, très liés d'amitié par surcroît, il concluait au nom d'Aved comme étant celui de l'auteur de cette image du célèbre musicien. A M. Jean Guiffrey, l'attribution à Chardin paraît très contestable, et il se range à l'opinion de M. Dorbec ¹. Enfin, M. Georges Wildenstein, classant cette peinture dans l'œuvre d'Aved, la date d'environ 1728, signale de plus qu'Aved possédait de la musique de Rameau, car il prêta un opéra du compositeur à J.-B. Rousseau, pendant le séjour que fit ce poète chez lui en 1738. La cause est entendue.

Si La Tour faisait défaut à l'Orangerie, celle-ci nous présentait le chef-d'œuvre d'un de ses élèves, Siméon-Bernard Le Noir, le *Portrait de Pottier*, professeur de droit, peinture d'une belle tenue dans la note grave et de la plus solide construction, appartenant au Musée d'Orléans, d'où provient également le *Portrait de Daniel Jousse*, jurisconsulte orléanais, autrefois attribué à Le Noir, maintenant mis avec raison sous le nom de Perronneau, car si dans le *Pottier*, ouvrage indiscutable de Le Noir, nous retrouvons bien la facture par larges plans de La Tour, ici la touche frissonnante atteste l'exécution plus sensible de Perronneau. Le *Portrait de Michel Soyer*, signé et daté 1765, du Musée d'Orléans, est d'exécution plus calme, surtout dans la tête, un peu sèche et brunâtre, alors que l'art de Perronneau se retrouve davantage dans la main, si spirituellement indiquée, et dans le rose du vêtement. Enfin, le *Portrait supposé de l'artiste*, au Musée de Tours, tableau clair et léger, qui a tout à fait l'aspect d'un pastel, par le gris du visage, le rouge du costume, le blanc du col de lingerie, si finement traité, achevait de représenter, dans le domaine de la peinture à l'huile, le rival de La Tour ².

1. Voir : P. Dorbec, *Aved et Chardin portraitiste*. *Gaz. d. B.-A.*, 1904, t. II, p. 350, repr. ; J. Guiffrey, *Catalogue de l'œuvre de ... Chardin*, Paris, 1908, p. 63, cat. n° 48 (pour le portrait de Rameau) et p. 90 ; cat. n° 244 (pour le tableau de Quimper, dont il n'avait pu contrôler l'attribution) ; G. Wildenstein, *Le Peintre Aved*, Paris, 1922, t. I, p. 121, et t. II, p. 106, cat. n° 82.

2. Voir : L. Vaillat et P. Ratouis de Limay, *J.-B. Perronneau*, Paris, 1909 (1^{re} éd.), pl. 3, 56 et 72 ; le même ouvrage, Paris, 1923 (2^e éd.), pp. 223 et 239, repr.

Greuze n'était pas moins bien partagé. Des deux portraits qui, avec la collection Clarke de Feltre, sont passés au Musée de Nantes, l'Orangerie abritait celui de *Charles-Étienne de Bourgevin de Vidart, comte de Saint-Morys*, qui fut gravé en son temps par Beljambe, sous le titre : *L'Écolier distrait*. Habillé de satin blanc,



Cliché Arch. photographiques.

FIG. 14. — LÉPICIÉ. LE LEVER DE FANCHON. (Musée de Saint-Omer.)

l'enfant offre le visage le plus délicieusement modelé; mais le vernis, trop coloré, inclinerait à penser que ce joli garçonnet était atteint d'une attaque de jaunisse. Nous sommes persuadés qu'un nettoyage prudent rendrait à ce précieux tableau toute sa fraîcheur. M. Dacier, qui fut notre collaborateur dans le catalogue du Musée de Nantes, a raconté récemment à propos de ce tableau quel rôle peu honorable le père de ce bambin joua dans les infortunes conjugales du malheureux Greuze ¹.

1. E. Dacier, *M. de Saint-Morys et son fils, par Greuze*, dans *Bulletin des Musées*, op. cit., p. 87, repr.

Autre grand point d'interrogation. Quel est le personnage représenté par le soi-disant *Portrait de Charles-Maurice de Talleyrand*, qui, par la donation Chaix d'Est-Ange, est entré au Musée de Saint-Omer ? L'œuvre est célèbre et depuis longtemps publiée¹. Provenant de la vente de Caroline Greuze, fille du peintre (vente faite en 1843; cat. n° 2), cette peinture, exposée à Paris en 1860, fut alors signalée aux lecteurs de la *Gazette*, en même temps qu'une « vive étude » par Prud'hon, pour ce portrait. Nombre d'années plus tard, à la fin d'une savante démonstration longuement exposée ici, M. La Cour Gayet en est arrivé à la conclusion formelle que le personnage représenté auprès d'une réduction de l'*Hermès* du Belvédère, ne serait autre que Napoléon Bonaparte, peint entre 1797 et 1798. Cette décision n'est pas unanimement admise, mais pour notre part nous nous récusons en cette matière d'iconographie. Il nous suffit que la peinture soit de Greuze ; ajoutons simplement que cette page importante, de belle allure, noble et distinguée, mais d'une couleur un peu assombrie actuellement, gagnerait, elle aussi, à être remise en état. Bürger, qui avait connu le tableau chez Caroline Greuze, demandait déjà en 1860 « pourquoi le fond, primitivement en frottis légers, a-t-il été recouvert d'une teinte opaque et lourde » ?

Auprès de Greuze, plaçons Colson, une des surprises du Musée de Dijon, qui peut montrer, auprès du *Repos*, venu à Paris, le *Portrait du père de l'artiste*. La mignonne fillette, endormie, tenant par un fil son serin favori que guette un chat, est bien connue des lecteurs de la *Gazette* par la gravure de François Courboin, illustrant un article consacré par Maurice Tourneux à l'artiste oublié, dont il ne connaissait que les deux tableaux de Dijon. Depuis la publication de cette étude, M. Charles Saunier a augmenté la liste des productions de Colson, en particulier par la découverte des portraits appartenant au Musée de Rennes².

Le souvenir de Greuze se retrouve dans les œuvres de Lépicié. Les *Six têtes d'enfants*, études peintes sur la même toile, séparées par des bouquets de fleurs, constituent un tableau, plus curieux que plaisant, appartenant au Musée d'Amiens. Gonse, avec raison, avait restitué à Lépicié une œuvre caractéristique, présentée ici, *Le philosophe*, du Musée du Havre, un vieillard assis auprès d'une table, celle-ci couverte d'une nature morte, une page finement détaillée dans la gamme claire. Enfin le *Lever de Fanchon*, provenant de la collection Chaix d'Est-Ange et appartenant au Musée de Saint-Omer, est un exemple parfait de son auteur qui l'a signée Lépicié 1773. Exposée à Paris, en 1860, elle fut alors qualifiée par Bürger dans

1. Voir : W. Burger, *Exposition de tableaux de l'école française ancienne*, *Gaz. d. B.-A.*, t. VII, 1860, p. 354 (note par Ch. Blanc), et t. VIII, 1860, p. 237 ; Baron Joseph du Teil, *La Collection Chaix d'Est-Ange*, dans *Les Arts*, Paris, 1907, n° 67 ; A. Dézarrois, *La collection du Teil, Chaix d'Est-Ange*, Mâcon, 1925, p. 26 ; La Cour Gayet, *Un prétendu portrait de Talleyrand par Greuze*, *Gaz. d. B.-A.*, 1927, t. II, p. 241 et p. 358.

2. Voir : M. Tourneux, *Petits maîtres oubliés : Jean-Baptiste et Jean-François Colson*, *Gaz. d. B.-A.*, 1898, t. II, p. 337, pl. ; Ch. Saunier, *Jean-François Colson*, dans *Les Arts*, 1920, n° 186, repr.

la *Gazette* « un de ses chefs-d'œuvre (relatifs), peinture claire et naïve mais sèche et mince ». Appréciation sévère mais juste, la page étant charmante et d'une qualité parfaite ; sa perfection même, à la Boilly, la fera aimer des uns et critiquer par les autres ¹. Le Musée du Havre avait envoyé à l'Orangerie une réunion de dessins et d'aquarelles, études pour le tableau *La Halle* et d'autres ouvrages par



Cliché Arch. photographiques.

FIG. 15. — PERRONNEAU. — PORTRAIT SUPPOSÉ DE L'ARTISTE.
(Musée de Tours.)

Lépicié, qu'il eut la bonne fortune d'acquérir en 1878, pour la modique somme de trois cents francs ! Cette série devait faire partie d'un recueil, en tout cas d'un lot important, car il nous a été donné de rencontrer des feuilles du même genre dans la région normande.

Une des plus jolies notes de l'Exposition était à notre goût le *Portrait de jeune garçon*, signé L. A. R. Trinquesse en 1777. L'enfant, d'un blond ardent, vraie tête de poupard avec ses bonnes joues rouges enluminées, nous regarde bien en face, très fier, sans doute, d'être aussi bien habillé de satin d'un bleu passé. Nous n'avons le souvenir d'aucun Trinquesse de cette qualité. Encore un tableau qui gagnerait au nettoyage ; les maculations de vieux vernis en gâtent la fraîcheur, en obscurcissent l'éclat.

Quelques portraitistes en renom de la fin du XVIII^e siècle, ne doivent pas être non plus négligés. Si M^{me} Vigée-Lebrun manquait à la fête, sa rivale, M^{me} Labille-Guiard était fort convenablement représentée par le *Portrait présumé de Madame Roland*, du Musée de Quimper. Encore une désignation aventurée, car la bonne dame, ici vêtue de satin blanc, qui écrit « à ses chers enfants », ne rappelle en rien ni les traits ni l'allure garçonnière de l'héroïne révolutionnaire qui, par surcroît, ne fut jamais mère. Le *Portrait de Jean Theuret* est une page de mâle allure et d'une note grave, rares dans l'œuvre de son auteur, qui a signé ici Vestier Pictor regis 1788. On pense à David devant la fière silhouette, si sobrement exprimée, de

1. Voir : W. Bürger, *op. cit.*, p. 237 ; Baron du Teil, *op. cit.*, p. 20, repr. ; A. Dézarrois, *op. cit.*, p. 29 ; P. Gaston-Dreyfus, *Une dernière volonté de Nicolas-Bernard Lépicié*, dans *Bull. de la Soc. de l'Hist. de l'art fr.*, 1910, p. 26, avec la reprod. du dessin du Musée d'Orléans, *l'atelier* ; *Cat. rais. de ... Lépicié*, Paris, 1923 (cat. nos 99, 144, 169, etc.).

ce vieux brave au masque énergique, représenté une pipe d'une main, son chapeau à cocarde dans l'autre, glorieux soldat qui devait vivre jusqu'à cent huit ans. Gonse, avec raison, cette fois, a exalté ce chef-d'œuvre qui fut donné au Musée de Tours par le petit-fils du peintre.

Il nous faut encore citer *Le portrait de Ducreux par lui-même*, une de ses rares images où il ne grimace pas ; ici, au contraire, il plastronne avantageusement dans son uniforme d'officier de marine, à revers rouges, page bien connue, appartenant au Musée de Rouen ; le *Portrait de Michel-Paul-Guy de Chabanon*, écrivain et musicien, membre de l'Académie Française et de l'Académie des Inscriptions, gloire bien oubliée, dont, avec sa correction et sa froideur habituelles, Duplessis a rendu l'allure distinguée ¹ ; enfin le *Portrait de Michel Belot*, par Martin Drolling, image dure et expressive, de couleur sobre, appartenant au Musée d'Orléans.

Il y a un autre charme, une tendresse vivante en quelque sorte, dans ces *Têtes de jeunes femmes*, grassement indiquées au crayon noir et à la sanguine, et rehaussées de blanc, dessins qui suffiraient à prouver l'art de Hoin, qui fut non seulement un bon pastelliste, mais un miniaturiste de premier ordre, très voisin de Hall. Du Musée de Dijon, qui possède ces pages délicieuses, était venu également une peinture qui a certainement surpris plus d'un visiteur de l'Exposition, cette *Bacchanale*, en grisaille, que la mort de son auteur, Bénigne Gagnereaux, l'empêcha d'achever. Léonce de Pesquidoux ², que nous avons eu rarement occasion de citer devant certaines des toiles venues de province à l'Orangerie, a consacré un long passage à expliquer comment cette ébauche était comprise, d'une façon tout à fait différente de celle dont procédaient les peintres du milieu du xix^e siècle. La leçon est curieuse, sinon tout à fait juste, sur la manière dont était conduite l'exécution d'une peinture au xviii^e siècle. A son tour, Clément de Ris s'arrêta devant le même tableau, mais pour en montrer les qualités et faire comprendre les regrets que suscita la mort prématurée de l'artiste, dont cette ébauche demeure le meilleur ouvrage. Gagnereaux, né à Dijon en 1756, mort à Florence en 1795, obtint en 1776 le premier prix de Rome, institué par les États de Bourgogne, prix que Prud'hon, à son tour, devait obtenir en 1784.

Au Musée de Valenciennes, Clément de Ris avait remarqué *le Menuet sous le Chêne* de François Watteau, fils de Louis, signé F. Watteau fils 1787, et vanté l'agrément de cette peinture, adroitement enlevée. Étudiée depuis, dans la *Gazette*, cette page plaisante est bien représentative de l'art du petit maître lillois, qui reste toujours un dessinateur de modes. L'effet en est malheureusement gâté par le vernis très jaune ³.

Marcel NICOLLE.

1. Voir : Belleudy, J.-S. *Duplessis*, Chartres, 1913, p. 318 ; cat. n° 39, pl.

2. Voir : L. de Pesquidoux, *op. cit.*, p. 218 ; Clément de Ris, *op. cit.*, p. 156.

3. Voir : Clément de Ris, *op. cit.*, p. 438 ; André M. de Poncheville, *Les peintres Louis et François Watteau dits Watteau de Lille*, *Gaz. d. B.-A.*, 1926, t. I, p. 218, repr.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

LUIGI SERRA. — *L'arte nelle Marche dalle origine cristiane alla fine del Gotico*. 1 vol. in-8°, 366 p. Gualtiero Federici éd. Pesaro, 1929.

Cette province artistique de l'Italie était jusqu'à présent mal étudiée ; ses principales villes sont un peu éloignées des routes de tourisme ; on ne leur accorde pas la même attention qu'à telles autres, dont l'intérêt n'est pas aussi grand, à beaucoup près. Il fallut l'exposition de Macerata de 1905 pour que l'école de peinture « marchigiana » eût son moment de célébrité. Encore n'avait-on jusqu'à présent que peu d'éléments pour étudier les artistes, tant peintres que sculpteurs ou architectes, qui travaillèrent à Pesaro, à Urbino, à Fabriano ou à Ancône. Depuis les « Memorie storiche delle Arti e degli Artisti della Marca di Ancona » d'Amico Ricci (1834), aucun volume d'ensemble ne leur avait été consacré. On avait examiné de nombreux points de détail ; Sacconi avait essayé — mais en vain — de faire œuvre constructive dans sa « Relazione dell' Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti delle Marche e dell'Umbria » (1901 et 1903). Tout cela était en somme très fragmentaire.

Aussi faut-il remercier M. Luigi Serra de nous avoir révélé tant de beaux monuments et de les avoir étudiés avec conscience. Il nous présente l'histoire de l'art dans les Marches depuis l'époque byzantine jusqu'aux débuts de la Renaissance. De nombreuses églises romanes et gothiques sont analysées, et elles apparaissent comme reflétant les tendances essentielles de l'architecture lombarde et française de cette période ; les édifices ont d'ailleurs une pureté et une sobriété de lignes qui leur donnent une belle allure ; ceux d'Ancône, comme Santa Maria della Piazza et la cathédrale, ont une façade et un plan général qui ne manquent pas d'originalité.

M. Serra étudie généralement les arts mineurs, la sculpture et la peinture, et dans tous ces chapitres se révèle une connaissance très approfondie d'un sujet qui était particulièrement délicat à traiter : l'enquête a été menée méthodiquement par l'auteur, et voici que maintenant se dessine avec assez de clarté l'histoire de cette école qui part du giot-

tisme pour arriver à Allegretto Nuzi et surtout à Gentile da Fabriano. La figure d'un Baronzio se détache assez nettement pour qu'elle nous apparaisse dans son originalité. D'autres encore ont dans l'art italien une place qui n'est pas négligeable, et il valait la peine de consacrer à une province que l'on n'aurait pas crue aussi riche en œuvres d'art un livre de cette importance et de cette qualité.

J. ALAZARD.

DENISE JALABERT. — *L'art normand au moyen âge*. — Paris, La Renaissance du Livre, 1931, in-16, 202 p., 16 pl. Collection « A travers l'art français ».

M^{lle} Denise Jalabert, conservateur du Musée de sculpture comparée du Trocadéro, publie, dans la collection que dirige M. Georges Huisman : *A travers l'art français*, un excellent volume sur l'art normand au moyen âge. Sa connaissance des monuments et des œuvres, l'étude qu'elle a faite des travaux déjà consacrés à ce sujet, lui ont permis de donner en un petit nombre de pages une vue d'ensemble de l'art d'une de nos provinces les plus riches en souvenirs du moyen âge. Les Normands sont avant tout bâtisseurs ; elle les montre construisant, dès le XI^e siècle, des œuvres audacieuses et habiles, non seulement en Normandie, mais au delà des mers, en Angleterre, puis en Sicile ; au XII^e siècle, à l'affût de toutes les nouveautés, ils s'efforcent d'appliquer à leurs monuments la voûte sur croisée d'ogives ; à la fin de ce siècle, ils subissent comme tous les pays de l'Europe occidentale, l'influence dominatrice de l'Ile-de-France, mais au XIII^e siècle, ils retrouvent leur originalité qu'ils conserveront pendant toute l'époque gothique. Cette étude sur l'architecture religieuse est naturellement la plus développée, mais plusieurs chapitres sont également consacrés à l'architecture monastique, dont le chef-d'œuvre se dresse sur le rocher du Mont-Saint-Michel, à l'architecture civile et militaire, à la sculpture, qui doit beaucoup à l'Ile-de-France et aux arts mineurs.

Non seulement M^{lle} Jalabert connaît à fond son sujet, mais elle le présente avec goût et élégance, et je ne saurais trop l'en féliciter : son livre, écrit avec enthousiasme, se lit très agréablement.

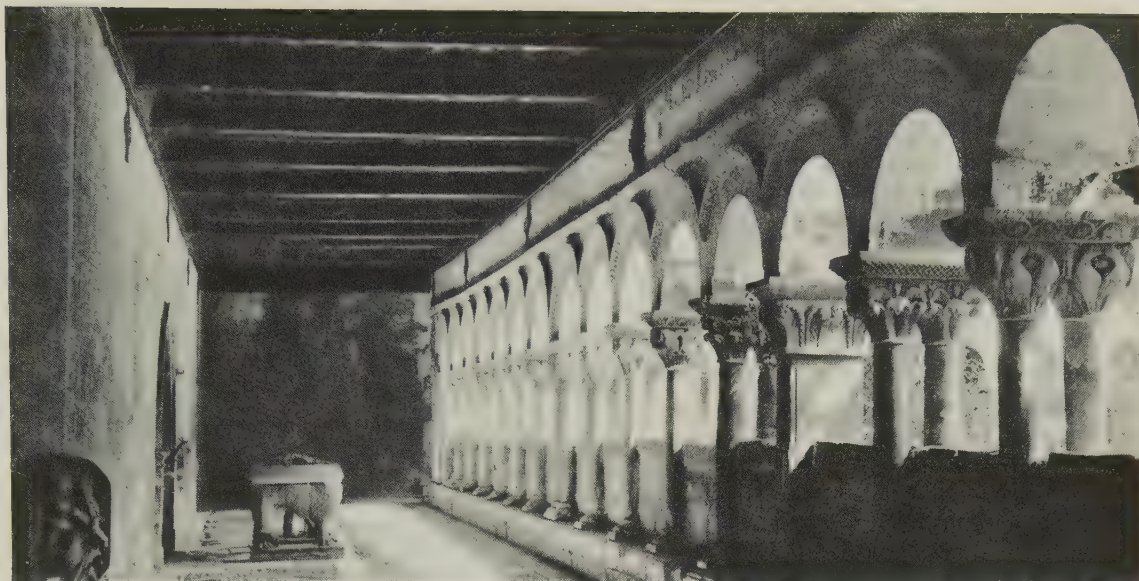
Marcel AUBERT.

RECTIFICATION

Les illustrations parues dans nos fascicules de janvier et d'avril (articles de M. Fiske Kimball sur *Les influences anglaises dans la formation du style Louis XVI*) sont la propriété de Country Life Ltd. Elles sont tirées de : *The architecture of Robert and James Adam*, publié par Country Life Ltd, 20 Tavistock street, Covent Garden, London, W. C. 2. Prix : £ 8.8.0 (deux volumes).

Le Gérant : F. LE BIBOUL.

MACON. PROTAT FRÈRES, IMPRIMEURS. — MCMXXXI



Phot. Torrès-Balbas.

FIG. 1. — SANTO DOMINGO DE SILOS. LE CLOÎTRE.

LE CLOITRE DE SILOS

La question de la date des sculptures de Santo Domingo de Silos préoccupe depuis plusieurs années le monde des archéologues. Faut-il, avec la majorité des savants français, faire remonter les sculptures du cloître au XII^e siècle et y voir une œuvre influencée par l'art de la France ? Ou bien faut-il, comme le soutiennent certains archéologues espagnols et l'Américain M. A. Kingsley Porter, dater les plus anciennes de ces sculptures du XI^e siècle et les tenir pour une production originale de l'art espagnol ? Le problème, on le verra plus loin, a une importance qui dépasse l'horizon restreint du fameux cloître castillan.

Un récent voyage à Silos m'a permis d'étudier ces sculptures. Les notes qui suivent sont le fruit d'un examen entrepris sans idées préconçues et qui a porté, non seulement sur Silos, mais sur un grand nombre de monuments espagnols ¹.

APERÇU SUR L'HISTOIRE DE SILOS ². — Avant d'exposer les données du problème de la datation du cloître, il est nécessaire de retracer rapidement l'histoire de Silos et de donner une description succincte de l'édifice.

1. J'ai été assisté dans cette étude par Dom Justo Pérez de Urbel, par M. Georges Gaillard, qui prépare en ce moment une étude sur la sculpture médiévale en Espagne, et tout particulièrement par M. Paul Deschamps. Je leur adresse ici mes vifs remerciements.

2. La plupart des renseignements sur l'histoire de Silos sont empruntés au savant ouvrage de Dom Marius Férotin : *Histoire de l'abbaye de Silos* (Paris, 1879), et aux articles extrêmement intéressants sur les églises et le cloître de Silos publiés par Dom Roulin dans la *Revue de l'art chrétien* (1908-09 et 10).

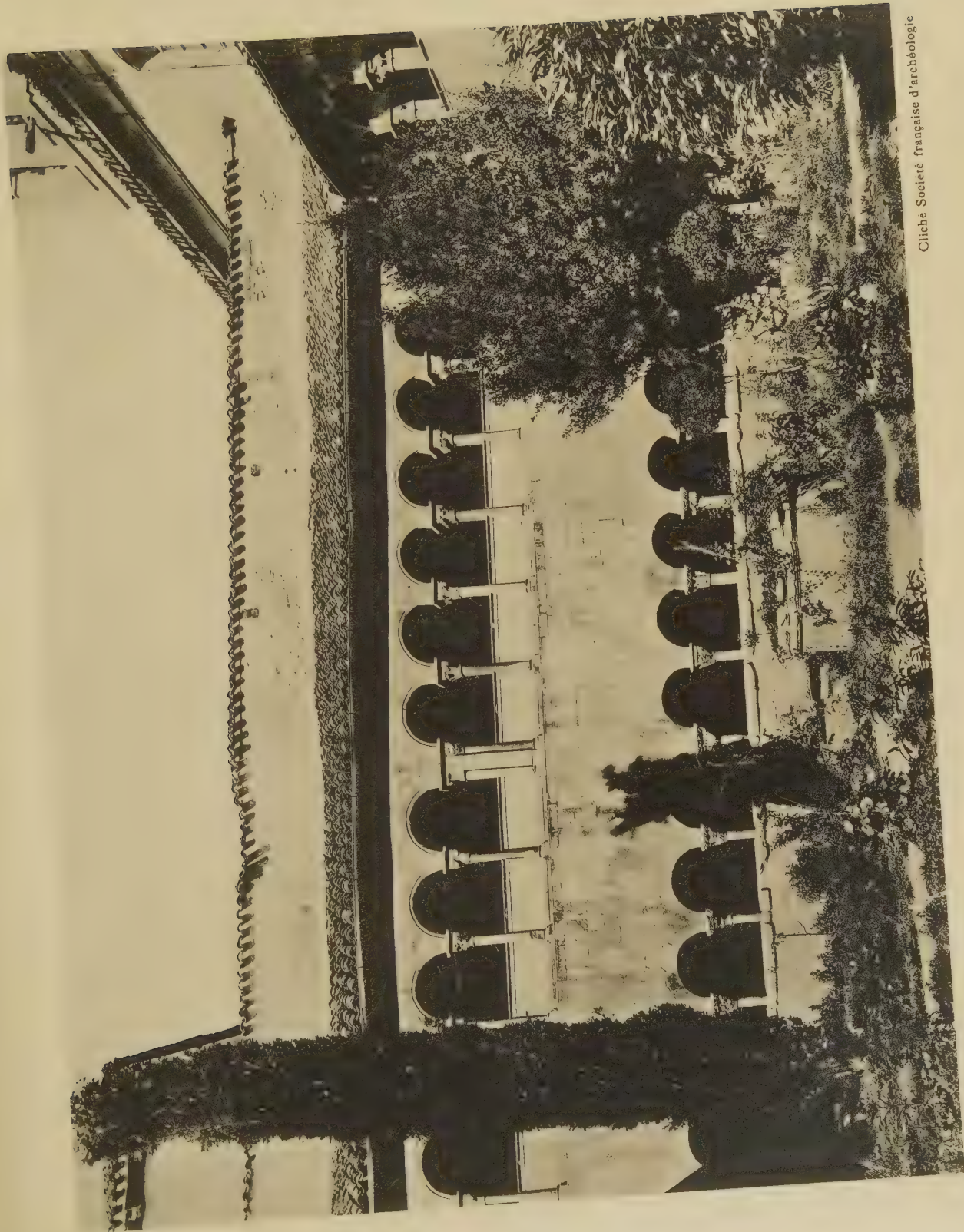
Une charte de 919¹ nous apprend qu'en cette année Fernan Gonzalès, comte de Castille, donna aux bénédictins de Silos le terrain sur lequel était bâti leur monastère et tout le territoire environnant. Les Maures, au commencement du x^e siècle, étaient maîtres depuis environ 200 ans de cette partie de la Vieille Castille qui forma plus tard le district de Santo Domingo de Silos. Le comte s'en empara ; c'est à ce moment, très probablement, qu'il fit don aux moines de certains de ces terrains qui lui appartenaient par droit de conquête. L'abbaye était placée alors sous le vocable de saint Sébastien, qui est encore le patron de l'église abbatiale. Comme il est difficile d'admettre que le monastère ait été fondé sous la domination musulmane, on peut supposer avec assez de vraisemblance qu'il existait déjà au temps des Wisigoths. Aucune fouille n'a révélé ce qu'aurait pu être cet édifice primitif, mais un plan établi au xviii^e siècle et dont il sera question plus loin nous fait voir une église d'ordonnance très simple, correspondant à celle de mainte chapelle mozarabe et mentionnée comme *iglesia primera*, et sur ce même plan figure l'indication de transformations apportées à l'édifice au cours du xi^e siècle : cette *iglesia primera* pourrait être celle qui existait avant la conquête musulmane : elle remonterait ainsi au vii^e ou au début du viii^e siècle. D'autre part, on a découvert dans l'église actuelle un lourd chapiteau à volutes, certainement très antérieur à l'époque romane. La présence de ce chapiteau apporte une confirmation à l'hypothèse de cette église primitive.

On connaît peu de chose sur l'abbaye pendant le siècle qui suivit sa restauration. Il faut arriver jusqu'à saint Dominique, le grand thaumaturge espagnol et le patron actuel du monastère, pour voir commencer la période de gloire religieuse de Silos.

Saint Dominique naquit au commencement du xi^e siècle à Cañas, en Navarre. Devenu moine à l'abbaye de San Millan, une fondation wisigothique dont l'église est encore debout aujourd'hui, il en fut expulsé par Garcia, roi de Navarre, pour avoir défendu les trésors de son monastère, et partit pour la Castille. Il y rencontra la protection du roi Fernand le Grand, et celui-ci lui donna pour mission de restaurer Silos, qui tombait en ruines. Il y fut abbé près de 33 ans, du 24 janvier 1041 au 21 décembre 1073, date de sa mort. Grâce au récit d'un de ses disciples, Grimald, nous savons que l'œuvre du saint fut considérable. En même temps qu'il édifiait ses contemporains par les vertus les plus éclatantes, il restaura l'église et les bâtiments monastiques ; il donna à l'abbaye une splendeur nouvelle et la dota d'un trésor qui dut être remarquable si nous en jugeons par une pièce d'orfèvrerie qui a été conservée à Silos, le calice du saint.

Après la mort de saint Dominique, son corps fut enseveli dans le cloître. Mais bientôt des prodiges si nombreux éclatèrent sur son tombeau qu'on trans-

1. Dom M. Férotin, *Recueil des chartes de l'abbaye de Silos* (Paris, 1897), 1^{re} charte.



Cliche Société française d'archéologie

LE CLOITRE DE L'ABBAYE DE SILOS

féra le corps dans l'église, en 1075 d'après Dom Juan de Castro ¹, en 1076 d'après Dom Férotin ². L'église fut consacrée en 1088 ; parmi les prélats qui assistaient à la cérémonie se trouvaient le cardinal Richard, abbé de Saint-Victor de Marseille, et Pierre, archevêque d'Aix, ancien bénédictin du même monastère ³.

Le XII^e siècle, comme le XI^e, fut un siècle de prospérité pour l'abbaye. Il nous a transmis plusieurs documents intéressants. En 1121, Bernard, archevêque de Tolède, Raymond, évêque d'Osma, et Pierre, évêque de Palencia, tous trois anciens moines de Cluny, signent une charte par laquelle la reine Doña Urraca, fille d'Alphonse VI, faisait don à Silos de la ville de Tormillos ⁴. Une autre charte, datée du 24 juillet 1158, établissant l'affectation des revenus du monastère, prévoit des revenus spéciaux pour l'œuvre du cloître (*operis claustris*) ⁵, qui, par conséquent, ne devait pas être achevé. Enfin le cartulaire de Silos signale en 1175 un certain *Dominicus operarius*, qui dirigeait sans doute à ce moment des travaux à Silos. L'abbaye accrut donc ses ressources et travailla à ses bâtiments monastiques à divers moments du XII^e siècle.

Le monastère était encore puissant au XIII^e siècle ; faveurs et privilèges lui furent octroyés par les papes aussi bien que par les rois de Castille. Son plus grand abbé, après saint Dominique, appartient à cette époque : c'est Dom Rodrigue de Guzman, qui gouverna le monastère de 1242 à 1274. A la fin du même siècle, Silos et saint Dominique sont mentionnés comme appartenant à l'ordre de Cluny ⁶.

La décadence de Silos commença à la fin du XIII^e siècle par suite de l'introduction de la prébende et des abbés commendataires. Elle continua pendant les siècles suivants, qui n'offrent, par ailleurs, aucun fait intéressant au sujet des constructions de l'abbaye. Au XVIII^e siècle, l'église, s'il faut en croire les maîtres de l'œuvre consultés par les moines, était dans un état de vétusté inquiétant. On la démolit entièrement, et avec elle tous les bâtiments abbatiaux. On ne conserva qu'une porte du transept et le cloître, et l'on commença en 1751 la construction de l'église actuelle. On n'a à enregistrer au XIX^e siècle qu'un fait, bien regrettable pour Silos, la suppression de l'abbaye par un décret de 1835 et la dissolution de la communauté. Des années de désolation passèrent sur l'antique fon-

1. Dom Juan de Castro, *El glorioso thaumaturgo español*, livre II, chap. II. Dom Juan de Castro, moine de Silos, écrivit cette vie de saint Dominique à la fin du XVII^e siècle.

2. Dom Férotin, *Histoire de Silos*, p. 63. Comme le fait observer M. Paul Deschamps, ces dates sont proposées sans arguments péremptoires. Le chroniqueur Grimald se borne à dire que le corps du saint demeura dans le cloître pendant quelques années — *per quædam annorum curricula* — mais en tout cas, le transfert ayant été opéré en présence de Simon II, évêque de Burgos, il ne peut avoir eu lieu plus tard qu'en 1082, date de la mort de ce prélat.

3. D'après une note écrite vers la fin du XI^e siècle, en caractères wisigothiques, sur le manuscrit des *Etymologies* de saint Isidore, aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Paris (fo 37 bis v^o).

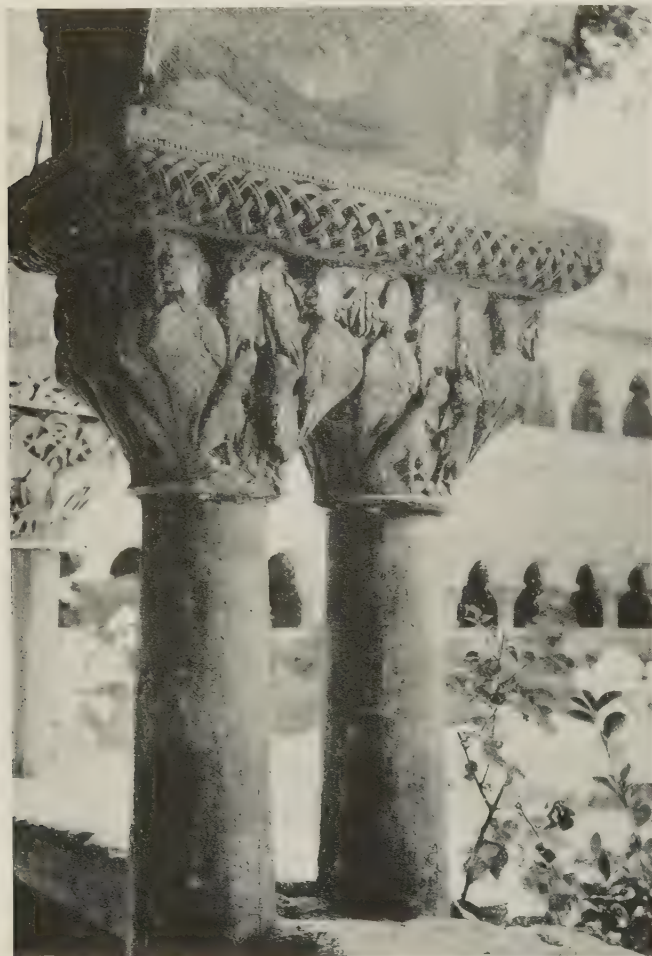
4. D. Férotin, *Recueil des chartes de l'abbaye de Silos*, p. 46.

5. D. Férotin, *ibid.*, pp. 91 et 92.

6. D. Roulin, *op. cit.*, 1908, p. 292.

dation. L'abbaye, le cloître lui-même menaçaient ruine quand, le 15 octobre 1880, l'archevêque de Burgos fit don du monastère à des bénédictins français. Depuis, la vie religieuse et intellectuelle n'a cessé de fleurir à Silos. Le cloître fut consolidé en

1889 et 1890, sous la direction d'un architecte de talent, Dom J. Mellet, moine de Solesmes. Un malheur irréparable fut ainsi épargné à l'histoire de l'art.



Phot. Arthur Byne.

FIG. 2. — SILOS. CHAPITEAUX (côté Nord).

DESCRIPTION DU CLOÎTRE ¹.

— Le cloître de Silos s'étend au Sud de l'église monastique, suivant l'usage adopté dans la plupart des abbayes bénédictines : il forme un grand quadrilatère légèrement irrégulier. La galerie la plus longue, celle du Sud, a 38 m. 31 de longueur, la plus courte, celle de l'Est, 29 m. 90. Il y a des différences aussi dans la largeur des galeries : la plus large, celle de l'Est, mesure 3 m. 76 ; la plus étroite, celle du Sud, 3 m. 45. Au-dessus de ces galeries s'en élèvent quatre autres, formant, si l'on veut, un second cloître, disposition qu'on ne rencontre nulle part ailleurs en Espagne, si ce n'est à Ripoll. Toute la construction est faite dans une pierre du pays, d'un gris jaunâtre, que le soleil a patinée d'or.

Le cloître du rez-de-chaussée s'ouvre sur le préau par 60 arcades en plein cintre, à simple rouleau et à arêtes vives, dont la retombée se fait sur 136 colonnettes. Ces colonnettes sont réparties deux par deux. Seize d'entre elles seulement sont placées par groupes de quatre, en guise de piles, vers le milieu de chaque galerie. Il n'y a de véritables piles qu'aux angles du cloître ; ce sont de gros blocs

1. Cf. D. Roulin, *op. cit.*, 1909 et 1910 notamment et D. Justo Pérez de Urbel, *El claustro de Silos*, Burgos, 1930.

de maçonnerie décorés de bas-reliefs sur leurs deux faces tournées vers les galeries. Colonnnettes et piles sont élevées sur un bahut de 33 centimètres de haut, et séparent les galeries du préau. Les socles rectangulaires des colonnettes reposent sur cet appui continu. Les bases sont formées de deux tores séparés par une gorge légèrement déprimée. Le tore inférieur notablement plus large que l'autre et formant une saillie assez prononcée, est de profil variable ; il est généralement assez écrasé. Les bases sont reliées aux socles par des griffes dont les motifs sont empruntés à la flore ou à la faune. Les fûts des colonnettes sont monolithes ; ils ont 1 m. 13 de haut et environ 20 centimètres d'épaisseur. Une lourde murette les enserre malheureusement, jusqu'à mi-hauteur, ce qui nuit beaucoup à l'aspect d'ensemble. Un parapet analogue, mais beaucoup moins large, se voit aux galeries de l'étage. Les voûtures bandées sur les colonnettes géminées ont 53 centimètres d'épaisseur ; leur largeur varie de 1 m. 15 à 1 m. 04, d'après la longueur des galeries. A l'intérieur du cloître l'extrados de toutes les voûtures est entouré d'un cordon en forte saillie, sculpté de fines arabesques. Ce

cordon est lui-même surmonté d'un bandeau orné d'un damier, qui longe les quatre galeries. Du côté du préau, le parement du mur qui surmonte les arcades est absolument nu. Aucune décoration, aucun contrefort n'atténue la monotonie des grands murs qui supportent les galeries supérieures. Comme l'a justement fait remarquer Dom Roulin, c'est le défaut de Silos. Il était audacieux d'élever au rez-de-chaussée d'aussi longues séries d'arcades, sans les interrompre de distance en distance par de fortes piles et des contreforts qui auraient opposé une résistance aux poussées, comme on le voit dans la plupart des cloîtres, même les



Phot. Arthur Byne.

FIG. 3. — SILOS. CHAPITEAUX (côté Est).

plus exigus. Mais cette audace est devenue une imprudence colossale quand on a bâti le second cloître au-dessus du premier et ajouté ainsi une charge énorme aux épaisses maçonneries qui reposent sur les archivoltes du rez-de-chaussée. L'absence de contreforts nuit, d'ailleurs, à l'aspect. Au premier abord un sentiment de charme instinctif s'empare de celui qui contemple les galeries superposées qui se développent sans interruption autour du préau aux parterres symétriquement ordonnés, plantés d'essences rares, qu'ombrage un majestueux cyprès. Mais l'œil se fatigue vite et sent le vice radical de la construction : il n'est pas reposé par la vue de piles médianes et de contreforts qui rompraient l'effet monotone de cette claire-voie. C'est à cause de la poussée exercée vers le préau par la charge du second cloître qu'on s'est cru obligé, à une époque difficile à déterminer, de consolider toutes les colonnettes du rez-de-chaussée et même celles des galeries supérieures par l'affreux parapet qui cache la partie basse de leurs fûts.

La plupart des colonnettes ont conservé leurs chapiteaux, dont la merveilleuse décoration romane est parvenue jusqu'à nous presque intacte. Quelques chapiteaux seulement sont effrités ou ont été remplacés par des pierres simplement épanelées. Les corbeilles seront décrites plus loin. Les astragales sont formées d'un petit tore fréquemment profilé en amande, en saillie assez prononcée sur le fût. Elles font corps avec les corbeilles et servent de point d'appui à leurs motifs sculptés. Les vastes tailloirs couronnent partout soit deux soit quatre chapiteaux. Ils sont, comme les corbeilles, remarquablement ornés.

Le cloître du rez-de-chaussée est recouvert d'un plafond de bois à caissons, un *artesonado* du ^{xiv}^e siècle, de style mauresque, comme on en voit tant en Espagne, peint de couleurs vives et dont les sujets représentent des scènes empruntées à la vie profane.

Les galeries supérieures reproduisent les dispositions générales du rez-de-chaussée : colonnettes jumelles cylindriques, accolées l'une à l'autre, arcades en plein cintre, plafond de bois. Mais les voussures sont moins épaisses et l'arête de leur intrados est amortie par un tore cylindrique, ce qui donne à l'architecture une élégance qui fait défaut au cloître inférieur. En revanche, les chapiteaux de l'étage sont d'une pauvreté de motifs et d'une faiblesse d'exécution qui contrastent singulièrement avec la beauté des sculptures du rez-de-chaussée. Les bases à griffes végétales et les tailloirs sont d'une facture rudimentaire. Les astragales sont composés de deux tores aplatis superposés ou d'un tore surmonté d'un filet. Des petites piles de maçonnerie, flanquées, tout comme les piles d'angle, de quatre colonnettes, correspondent aux groupes de quatre colonnes occupant le milieu des galeries inférieures. Le plafond est dénué d'intérêt.

LES CHAPITEAUX DU CLOÎTRE. — Le principal attrait de Silos, ce sont les chapiteaux et les bas-reliefs des galeries du rez-de-chaussée. Occupons-nous d'abord des chapiteaux. Le cloître de Silos s'offre, à première vue, au visiteur

comme un édifice homogène. Il présente, cependant, deux types d'ordonnance bien distincts, auxquels correspondent deux types de chapiteaux. Dans les galeries orientale et septentrionale les colonnettes sont espacées entre elles d'environ dix centimètres. La plupart des fûts sont légèrement galbés, et quelques-uns sont décorés d'anneaux en creux faits au tour. Les griffes des bases sont de petites boules, des serres ou des têtes d'oiseaux ou d'autres animaux. La guirlande qui orne la moulure en relief encadrant les arcades est faite de deux cordonnets dessinant des arabesques. Mais ce sont surtout les chapiteaux qui doivent retenir l'attention. Les chapiteaux de chaque groupe de deux colonnes sont indépendants l'un de l'autre, par leur structure comme par leur décoration. Le haut de la corbeille est taillé en forme de cube ; la partie inférieure forme un cône concave et se relie à la partie supérieure suivant un élégant tracé en doucine. La décoration consiste en motifs opposés suivant une absolue symétrie ; un même motif se répète sur les six faces visibles de chaque double corbeille. Les angles supérieurs des corbeilles sont amortis par des petites volutes ; au milieu, sous le tailloir, est placé un dé généralement orné d'un fin quadrillé. La plupart des tailloirs sont en forme de quart-de-rond, décorés d'entrelacs variés, qui ont l'air de sortir de la pierre ; leur partie supérieure est ornée d'un perlé ou d'un rang d'écailles. Plus rarement ils sont de forme concave, avec bandeau nu, et ornés de rinceaux. Un tout petit nombre de tailloirs seulement ne comportent qu'un large cavet surmonté d'un bandeau.

Dans la galerie méridionale, au contraire, les colonnettes jumelles sont accolées ou très légèrement espacées et leurs fûts sont cylindriques. Les bases sont de même profil que dans les galeries précédentes, mais les griffes sont plus grandes et d'un travail plus recherché : on y voit d'élégants feuillages, des scorpions dont la queue s'étale largement sur le tore inférieur, des petits griffons, des centaures. La guirlande qui surmonte les voussures est composée de quatre cordons qui s'entrelacent de distance en distance. Quant aux chapiteaux, ils ont la forme trapézoïdale et leurs tailloirs se relient aux astragales par des arêtes rectilignes. Les deux corbeilles tangentes n'en forment qu'une, sur laquelle se déroule, le plus souvent, un motif de décoration unique, d'ailleurs parfaitement symétrique, comme dans les autres galeries. Les volutes sont supprimées : il n'y a plus sous le tailloir que trois dés sans ornement. Les tailloirs, de mêmes formes que les précédents, sont le plus souvent décorés de riches rinceaux fleuris, bien qu'on en trouve aussi qui sont ornés d'entrelacs et quelques-uns composés seulement d'un cavet sous un bandeau.

Les deux ordonnances se rencontrent dans la galerie occidentale. Dans la partie de cette galerie qui touche au Nord, les colonnettes sont espacées et les chapiteaux ont le profil en forme de talon qu'on remarque au Nord et à l'Est. Dans l'autre partie règnent les dispositions de la galerie Sud. Les quatre colonnes accolées qui constituent le groupe central de la galerie Ouest se chevauchent de

manière à former une grosse spirale comme celle qu'on voit au cloître roman de San Pedro de la Rua, à Estella, qui rappelle par divers côtés celui de Silos.

* * *

Les chapiteaux de ces deux catégories se distinguent également par le décor de leurs corbeilles et par leur facture.



Phot. Lefèvre-Pontalis.

FIG. 4. — SILOS. CHAPITEAUX DU CLOÎTRE INFÉRIEUR.

Les motifs de la plupart des chapiteaux du premier type sont empruntés à la faune ; quelques-uns seulement sont imités de la flore ; un seul offre un sujet religieux. Lions, chevaux, griffons, monstres divers, tantôt affrontés, tantôt adossés, se succèdent dans une variété extrême sur les corbeilles, mais ce sont surtout les oiseaux — des oiseaux aux longs cous et aux larges ailes éployées — que l'artiste a multipliés avec une prédilection particulière. Le style de ces sculptures est d'une rare beauté et ne ressemble à celui d'aucune autre production de l'art roman. La souplesse de ces grands volatiles, le modelé délicat de leurs cous, la grâce de ces ailes aux courbes harmonieuses, dont l'une s'infléchit vers le bas et l'autre s'ouvre pour porter le tailloir, tout cela est d'un art raffiné et dénote une entente parfaite de la décoration. La technique n'est pas moins remarquable. Elle est archaïque par la manière de traiter les plumes des ailes, qui les fait ressembler à des écailles de poisson, et les crinières des lions, figurées par des bouclettes étagées ; elle est archaïque encore par l'extrême finesse du travail, qui tient presque de la ciselure ou rappelle la sculpture sur ivoire ; mais elle est en même temps moderne par la vigueur des reliefs, le moëlleux de la touche et le rythme savant de la composition.

On a beaucoup discuté sur l'âge de ces sculptures, mais on s'accorde à y

reconnaître une influence orientale prononcée. Il n'est pas douteux que l'art roman de l'Europe occidentale est largement tributaire de l'Orient et, particulièrement en ce qui concerne la décoration, de l'empire persan des Sassanides et de la Syrie. Cela est vrai de l'art roman français ; cela est également vrai de l'art roman d'Espagne. Aucun pays n'était mieux placé que la péninsule ibérique pour recevoir le choc de la civilisation orientale. Dès le temps des Wisigoths, qui eux-mêmes étaient venus de l'Orient au début du ^{vii}e siècle, des Byzantins s'étaient



Phot. Lefèvre-Pontalis.

FIG. 5. — SILOS. CHAPITEAUX DU CLOÎTRE INFÉRIEUR.

implantés dans l'Est de l'Espagne. Au ^{viii}e siècle ce furent les Arabes qui introduisirent l'Orient dans la péninsule. Les relations des Arabes avec la Perse et la Syrie étaient constantes : ce fut de l'Orient qu'ils apportèrent la décoration prestigieuse de leurs mosquées et de leurs palais, leur industrie des tapis, le travail de l'ivoire et des métaux. Les rapports entre Arabes et chrétiens espagnols étaient fréquents, en temps de guerre comme en temps de paix ; on se détestait, mais on se rendait des services réciproques. Les princes maures utilisaient les ouvriers chrétiens. Les rois et les évêques espagnols faisaient venir des villes placées sous la domination arabe tapis précieux, coffrets d'ivoire, pièces d'orfèvrerie aux riches émaux, et ils en ornaient leurs palais et leurs églises. De nombreux motifs de décoration orientale se retrouvent dans les miniatures, dans les monuments de l'Espagne chrétienne : les animaux affrontés y rappellent l'art persan et l'art copte ; l'hélice, l'étoile, la rosace, les gaufrages méplats, qu'on rencontre si fréquemment, du ^{viii}e au ^{xe} siècle, dans la décoration des églises mozarabes, sont des emprunts faits à l'art syrien et à l'art persan. La disposition symétrique des sujets est une autre caractéristique orientale, qu'on trouve également dans tout l'art byzantin. Comme l'a très justement fait observer Dom Justo Pérez de Urbel, l'artiste qui sculpta les chapiteaux de Silos fut à coup sûr

frappé par les ressources décoratives que lui offrait l'Orient. Il s'appropriâ les sujets de cet art ; il s'inspira de sa technique. Son génie consista à interpréter dans un langage magnifique ce qu'il avait vu ailleurs. Certainement l'influence orientale est plus marquée à Silos que dans n'importe quel autre édifice de l'époque romane. Il est à noter, toutefois, qu'on n'y retrouve aucun des motifs purement géométriques — tresses, bâtonnets, étoiles, rosaces, hélices, entrelacs aux contours anguleux — non plus que les modillons à copeaux, d'un emploi si fréquent dans l'art mozarabe. Le sculpteur n'a guère emprunté à l'art oriental que ses formes les plus élégantes, ses motifs les plus avancés, d'origine spécifiquement persane.

Il ne m'est pas possible d'entrer ici dans la description des nombreux chapiteaux de ces premières galeries de Silos. Je me bornerai à rappeler quelques types particulièrement marquants.

L'un des plus beaux chapiteaux de Silos nous montre des oiseaux à queue de serpent, dont les cous ondulés s'enroulent autour de leurs pattes, où ils se rencontrent avec des têtes de vipères. Sur leur dos ils portent d'autres petits oiseaux à queue serpentine. Leurs gros corps donnent à la corbeille sa courbe en forme de talon si caractéristique des chapiteaux de cette série. D'autres volatiles accouplés ont leurs cous entrecroisés ; leurs ailes sont en partie cachées sous de larges feuilles d'eau, et le dé central est remplacé par une tête de lionceau. Ailleurs ce sont des oiseaux à tête de gazelle et à queue de reptile qui décorent la corbeille. Les ailes déployées, les corps rebondis, les longs cous incurvés terminés par des têtes à cornes acérées forment un ensemble rythmique d'une extraordinaire élégance. Le puissant relief des corps est encore accentué par le retrait profond de la partie centrale. Et partout nous retrouvons cette finesse inimitable des plumages, qui semble relever du travail du burin.

Ailleurs, des rinceaux sortant de trois têtes de lion et tapissant toute la corbeille, ou bien encore des lions affrontés, aux crinières soigneusement bouclées, enchaînés par de vigoureuses ramures, se retournent d'un mouvement violent pour mordre leurs liens. Puis ce sont des animaux superposés, aigles et lionceaux, rappelant par la somptuosité massive de la composition quelque tapisserie sassanide. Un chapiteau de la galerie Ouest nous fait voir trois rangs d'animaux, en bas des lionceaux, puis des aigles, puis de nouveau, sous le tailloir, des lionceaux recroquevillés. Toute la corbeille est tapissée d'un véritable filet de rinceaux entrecroisés entre lesquels se débattent les animaux emprisonnés. La complexité et l'ordonnance savante de la composition dénotent une virtuosité extraordinaire. L'artiste n'a pas été chercher loin son modèle. Il existait à Silos, jusqu'à la suppression du monastère en 1835, un coffret arabe daté de 1051, aujourd'hui au musée de Burgos, et où se voient, taillés dans l'ivoire, ces mêmes animaux étagés, ces mêmes lions affrontés et ces oiseaux aux cous enlacés dont Silos nous offre tant d'exemplaires.

Dans quelques chapiteaux on voit apparaître la figure humaine. L'un d'eux

nous montre deux quadrupèdes ailés — têtes de chevreuils, corps et jambes de chevaux — semblant vouloir toucher de leurs naseaux les volutes placées sous le tailloir. Deux cavaliers assis sur leurs dos brandissent des haches l'un contre l'autre. Cette scène pleine de mouvement, d'un relief vigoureux et superbement équilibrée, est répétée six fois sur les deux corbeilles. Elle a pu, elle aussi, être empruntée à quelque coffret arabe, comme celui d'El Mujira, fils d'Abderrahman III, qui est conservé au Louvre.

D'autres compositions encore plus étranges que les premières, uniques dans la sculpture romane, représentent des harpies ou des sirènes. Dans un chapiteau de la galerie orientale deux oiseaux affrontés à têtes féminines étreignent de leurs griffes les flancs de deux lions. Sur ces lions sont juchés des oiseaux qui mordent la lèvre inférieure des têtes de femmes. Celles-ci sont coiffées de calottes assujetties par des bandeaux et d'où s'échappent des étoffes qui se gonflent et se déplient sous le tailloir. Dans un autre chapiteau de la même galerie les corps d'oiseaux des harpies sont disposés dos à dos ; leurs pieds sont fourchus comme des pieds de bouc ; leurs têtes — de magnifiques têtes de femmes au galbe très pur, aux sourcils gracieusement arqués — se retournent l'une vers l'autre. Ces têtes, pourvues de longues chevelures, sont coiffées de bonnets brodés et portent des cornes de bélier, qui forment les volutes de la corbeille. De leurs bouches sortent de longs serpents. Autour de leurs cous sont noués des espèces de mantelets aux plis délicatement étalés. L'ensemble, savamment équilibré, dégage un charme mystérieux, une gravité hiératique qui fait penser aux sphinx égyptiens. Ici encore l'inspiration persane est indéniable.

Un petit nombre de motifs sont empruntés au règne végétal. Les corbeilles sont occupées par de larges feuilles d'acanthé aux grosses volutes, terminées par des pommes de pin ou d'autres fruits. Le galbe général des chapiteaux précédents se devine sous le profil des feuillages, mais la technique est plus lourde et trahit une autre main. On a voulu voir dans ces chapiteaux une imitation directe de l'art arabe et, notamment, de la synagogue de Santa Maria la Blanca à Tolède. Mais s'il existe une analogie lointaine entre ces sculptures et celles qui décorent certains édifices arabes, la ressemblance avec de nombreux chapiteaux romans me semble beaucoup plus frappante. Le cloître de Silos renferme six chapiteaux doubles décorés de ces grosses volutes.

Un chapiteau, enfin, a un sujet emprunté à l'iconographie chrétienne : il représente les 24 Vieillards de l'Apocalypse. Bien que fâcheusement mutilé, il présente encore un vif intérêt. Les vieillards sont debout, les pieds sur l'astragale, tenant dans leurs mains harpes et fioles de parfum. Leurs jambes sont croisées dans l'attitude de danse qu'on voit aux apôtres du cloître de Saint-Étienne à Toulouse. Leurs barbes, leurs chevelures largement ondulées sont symétriquement tracés. Leurs vêtements sont drapés sobrement et avec aisance et des stries parallèles renforcent les plis des étoffes.



Les chapiteaux de la seconde série (galerie Sud et partie de la galerie Ouest) empruntent, eux aussi, le plus grand nombre de leurs motifs à la faune. L'ordonnance symétrique de la décoration comme le choix des sujets continuent d'accuser une inspiration nettement orientale. Mais les reliefs sont plus vigoureux, la taille plus énergique, et les surfaces ont perdu leurs fines ciselures. Cette dernière partie du cloître nous offre un art moins raffiné mais cependant un peu plus avancé que la précédente.

Ce sont surtout des animaux fantastiques qui ont servi de motifs à ce nouvel atelier, oiseaux à têtes de lion et aux cous entrelacés, griffons, centaures combattant dans des fouillis d'opulents rinceaux. Nombre de ces sujets, occupant tout l'espace d'une double corbeille, sont traités avec une verve magnifique. Rares sont les chapiteaux à décor exclusivement végétal. Quelques-uns sont de facture particulièrement élégante, notamment un chapiteau de la galerie Sud, décoré de feuilles de fougère délicatement travaillées, aux extrémités desquelles sont suspendues de lourdes grappes de fleurs. Les tailloirs se distinguent par la richesse et la variété de leurs rinceaux, qui rappellent l'art toulousain du ^{xii}^e siècle. Mais le motif le plus caractéristique de cette dernière partie du cloître, c'est l'arbre de vie, le *Hom*, symbole de l'immortalité des Assyriens, repris par les Persans, les Arabes et les Juifs comme motif de décoration et qui passa ensuite dans l'art occidental, sans qu'on s'y rendît compte de sa signification primitive. L'arbre de vie est généralement encadré de deux monstres ou d'animaux affrontés. C'est sous cette forme qu'on le retrouve dans toute une série de chapiteaux de la galerie Sud de Silos. Il est accosté tantôt de chimères, tantôt de lions, plus souvent de monstres étranges, corps d'oiseaux à têtes patibulaires de carnivores, taureaux à face humaine s'affrontant dans un calme hiératique et qu'on dirait empruntés au portique de quelque palais assyrien. Plusieurs de ces chapiteaux témoignent d'une largeur dans l'exécution et d'un sentiment de la nature qui annoncent un art en possession de nouveaux moyens d'exécution : il faut mettre hors de pair le cerf empêtré dans des branchages et les aigles tenant un lièvre dans leurs serres.

Un seul chapiteau de Silos, le dernier de la galerie orientale, est entièrement tapissé d'entrelacs formant un filet à mailles carrées enserrant la double corbeille. Il appartient au type de la galerie Sud, dont il n'est séparé que par la pile d'angle, et repose sur des colonnes accolées. Le travail est exécuté avec une précision et une régularité remarquables. On trouve des exemplaires de ce même genre de décoration dans la chapelle du château de Loarre, à Saint-Martin de Fromista et dans les cloîtres français de Saint-Bertrand de Comminges et de Saint-Lizier, mais aucun de ces chapiteaux ne supporte la comparaison avec celui de Silos.

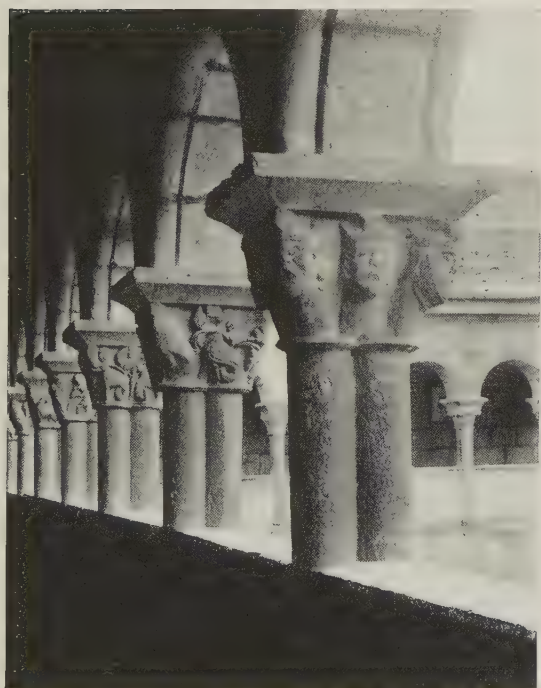
Enfin deux chapiteaux de la galerie occidentale, les seuls de Silos, repro-



Phot. Torrès-Balbas.
FIG. 6. — SILOS. LE CLOÎTRE.



Phot. Torrès-Balbas.
FIG. 7. — SILOS. LE CLOÎTRE.



Phot. Torrès-Balbas.
FIG. 8. — SILOS. LE CLOÎTRE.



Phot. Torrès-Balbas.
FIG. 9. — SILOS. LE CLOÎTRE.

duisent des scènes du Nouveau Testament. Ils reflètent des tendances et des procédés techniques absolument différents de leurs voisins. L'un de ces chapiteaux représente sur sa corbeille double le cycle de la Nativité du Sauveur ; l'autre retrace des épisodes du cycle de la Passion du Christ. Nous nous trouvons ici en présence d'un art complètement renouvelé, qui n'a plus rien de commun avec les formules romanes. La composition a perdu son caractère touffu. Les scènes sont traitées au naturel, avec une aisance parfaite et une recherche évidente du pittoresque. Le style s'est dépouillé de son caractère conventionnel. Les draperies ne sont plus divisées par des stries, mais retombent en plis souples. Seules, les têtes sont un peu trop grosses. Certaines des scènes représentées sont d'une grande beauté. Je signalerai surtout, dans le premier chapiteau, l'Annonciation et le Sommeil de la Vierge, dans le second, malheureusement assez altéré, la Dernière Cène et l'Entrée à Jérusalem. Ce dernier sujet se déroule sur deux des faces du chapiteau ; par l'originalité de la composition et l'individualisation des têtes des personnages, c'est un petit chef-d'œuvre, qui trahit la main d'un maître expérimenté. Nous avons ici, non plus du bas-relief, mais véritablement de la ronde-bosse. Seules, la présence de dés sous les tailloirs et la décoration végétale de ceux-ci nous attestent la continuation de l'influence romane.

LES BAS-RELIEFS. — La seconde source d'attrait du cloître de Silos, ce sont les bas-reliefs des piles d'angle. Ils sont au nombre de huit, deux par pile, placés à 1 m. 50 au-dessus du sol des galeries. Ils sont sculptés dans de grandes dalles qui mesurent environ 1 m. 70 de hauteur sur un mètre de largeur. Tous, sauf l'arbre de Jessé, ont leurs sujets placés sous des arcs en plein cintre retombant sur de fines colonnettes aux chapiteaux feuillagés ou à crochets. Six d'entre eux sont de caractère roman et d'un âge voisin de celui des chapiteaux de la première série. Les deux autres accusent un style beaucoup plus avancé, correspondant à peu près à celui des deux chapiteaux à sujets religieux de la galerie occidentale.

Les sujets des six premiers bas-reliefs sont empruntés à des scènes de l'Évangile qui ont suivi la mort du Christ : la Déposition de la Croix, la Mise au tombeau et la Visite des saintes Femmes, l'Incrédulité de saint Thomas, les Disciples d'Emmaüs, l'Ascension, la Descente du Saint-Esprit sur les Apôtres : c'est, avec quelques variantes, tout le cycle représenté aux piles du cloître de Saint-Trophime d'Arles.

Le style de ces bas-reliefs est, à tous points de vue, remarquable. La composition est généralement bonne, l'espace à couvrir bien rempli, les sujets heureusement équilibrés. Les attitudes des personnages dénotent une réelle expérience dans l'art de traiter la figure humaine. Les gestes sont, en général, aisés, les membres souples, sans rien d'anguleux. Les vêtements sont traités avec une élégante sobriété ; ils se composent d'amples tuniques qui descendent en plis droits et de manteaux dont les retombées se font par échelons de petits plis

triangulaires. Rien de conventionnel dans le style des draperies : ni les retroussis des extrémités qu'on voit dans tant d'œuvres françaises de la meilleure époque romane, ni les stries concentriques destinées à marquer le modelé des épaules et des genoux. Les plis des étoffes sont soulignés par des bourrelets, comme dans



Phot. Torrès-Balbas.

FIG. 10. — SILOS, LE CLOÎTRE INFÉRIEUR.



Phot. Torrès-Balbas.

FIG. 11. — SILOS, LE CLOÎTRE INFÉRIEUR.

presque toute la sculpture romane du XII^e siècle, mais le modelé est par lui-même suffisamment vigoureux pour donner la sensation du relief.

Les têtes sont de qualité variable. Elles sont plates et plutôt lourdes dans l'Ascension, meilleures dans la Descente du Saint-Esprit, charmantes dans le groupe des Saintes Femmes, pleines de dignité dans les Disciples d'Emmaüs. Les barbes et les chevelures sont tantôt bouclées, tantôt représentées par des stries divisées symétriquement et largement ondulées. Un curieux détail de costume se rencontre sur plusieurs bas-reliefs : les femmes ont autour du cou des guimpes raidies comme des fraises du XVI^e siècle et sur la tête des bonnets serrés sur des voiles étroits, deux détails empruntés d'après Bertaux ¹ au costume espagnol contemporain.

1. E. Bertaux, *Gazette des Beaux-Arts*, 1906, p. 38.

Trois de ces compositions se distinguent par le caractère à peu près symétrique de leur ordonnance : l'Incrédulité de saint Thomas, l'Ascension et la Descente du Saint-Esprit. Les personnages y sont alignés sur deux ou trois rangs et toutes les têtes des Apôtres viennent au même niveau. Les corps sont raides, étriés, trop étirés en longueur. Dans l'Incrédulité, le geste du Christ étendant le bras pour faire voir la plaie de son côté est maladroit : ce bras semble sortir du milieu de la poitrine. Dans ce bas-relief, le moins réussi de tous, la tête du saint Thomas est franchement laide, mais sans doute l'artiste l'a-t-il voulu ainsi, car, tandis que les autres apôtres sont qualifiés de « saints » sur les inscriptions de leurs auréoles, saint Thomas est désigné simplement comme « Thomas, unus de XII ». L'Ascension et surtout la Descente du Saint-Esprit sont d'une qualité très supérieure. Dans ce dernier groupe la scène revêt une beauté tout immatérielle. Les Apôtres, tout droits dans leurs longs manteaux, semblent ne plus appartenir à la terre : on les dirait aspirés par l'Esprit-Saint, qui se révèle à eux au milieu d'une triple nuée, sous la forme d'une main encadrée de deux angelots aux ailes déployées. Par plusieurs détails ces sculptures se rapprochent des chapiteaux des galeries Est et Nord. Les ailes des anges sont traitées exactement de la même manière que les plumages des oiseaux. Les jambes des apôtres sont croisées comme dans le chapiteau des Vieillards de l'Apocalypse, et leurs pieds, rendus d'ailleurs avec une grande dextérité, sont tournés l'un vers l'autre dans une attitude de danse. Les barbes, les chevelures rappellent également celles des Vieillards ; de même pour les draperies.

La disposition des trois autres reliefs n'a plus rien de symétrique et dénote par certains côtés un progrès sur les œuvres précédentes. La Déposition de la Croix est une scène bien vivante. Quelques détails accusent déjà un commencement de réalisme : ainsi sur les bras de la croix l'artiste a figuré avec beaucoup de fidélité les nœuds du bois. Plusieurs figures sont vraiment belles et pleines d'aisance, surtout celles de Nicodème, occupé à déclouer le bras gauche du Sauveur, et celle de la Vierge, qui reçoit dans ses mains voilées la main droite de son Fils. Au-dessous de la croix se voit un sarcophage à moitié soulevé : c'est celui d'Adam, dont le buste tâche de se dégager de la pierre qui le recouvre. A noter aussi la manière dont sont figurés les rochers du Calvaire, au moyen de petites flammes disposées des deux côtés du sarcophage d'Adam. On rencontre les mêmes flammèches sur le chapiteau de sainte Marie l'Égyptienne provenant de Saint-Étienne de Toulouse, aujourd'hui au musée des Augustins, et sur le chapiteau du Sacrifice d'Abraham, au cloître de Moissac.

Il n'y a pas moins de trois scènes représentées sur le bas-relief du Tombeau du Christ : l'Ensevelissement du Sauveur, les gardiens du sépulcre et la Visite des Saintes Femmes au tombeau après la Résurrection. Pour séparer ses groupes de personnages, l'artiste a recouru à des procédés hardis sinon très heureux. Il a suspendu de façon bizarre le tombeau du Christ et s'en est servi pour limiter

la zone inférieure, où sont placés les soldats ; il a levé d'une manière plus bizarre encore et disposé en diagonale la dalle du sépulcre, ce qui lui a donné l'emplacement nécessaire pour les deux autres scènes. Mais si la composition est décousue, on y remarque de très beaux morceaux : le groupe des trois Maries, aux gestes si naturels, aux amples draperies, d'un dessin très varié ; puis le groupe des hommes d'armes pittoresquement entassés sous la tombe, au nombre inusité de sept.

Le chef-d'œuvre de cette impressionnante série, c'est la scène d'Emmaüs. La composition est excellente, pleine de grandeur. Les trois personnages occupent tout l'espace disponible ; ils le débordent même légèrement. Le groupement est pittoresque. Les attitudes, les gestes sont aisés, variés, d'une dignité parfaite. Les draperies sont noblement traitées et retombent naturellement le long des corps, dont elles épousent les formes et les mouvements. Il se dégage de toute la scène une profonde émotion religieuse et une sérénité, une majesté souveraines. Le Christ la domine, suivant la pratique courante au moyen âge, mais non pas seulement par la taille, avant tout par la gravité du regard. Les visages des deux disciples sont empreints de douceur, d'inquiétude. L'un d'eux fait un geste pour retenir le « peregrinus » en qui il ne reconnaît pas encore le Sauveur ressuscité. Détail typique, le Christ est coiffé du bonnet des voyageurs et porte à son cou la panetière des pèlerins de Compostelle, reconnaissable à la traditionnelle coquille¹. La raison en est simple ; le sculpteur de Silos, plus entendu en art qu'en science biblique, a traduit le *peregrinus* de l'Évangile par pèlerin et il a représenté le Christ avec les insignes de ceux qui avaient visité la tombe de saint Jacques.

Les deux bas-reliefs de la pile Sud-Ouest sont consacrés l'un à l'ascendance du Christ (c'est un Arbre de Jessé) l'autre à la Mère de Dieu.



Phot. Arthur Byne.

FIG. 12. — SILOS. CHAPITEAU (côté Est).

1. Cette manière de représenter le Christ se rencontre dans divers documents du XII^e siècle. On la voit dans un psautier anglais enluminé dans l'abbaye de Saint-Albans, exécuté entre 1119 et 1146. Elle est signalée également dans le drame liturgique de Saint-Benoît-sur-Loire : *Peram gestans, pileum in capite habens*. Cité par Émile Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France*, p. 138.

L'Arbre de Jessé est le seul relief de Silos dont la pierre se soit assez fortement effritée. La composition est touffue, mais intéressante au point de vue iconographique, car on y voit, au-dessus de la Vierge, Dieu le Père tenant sur ses genoux son Fils et surmonté du Saint-Esprit. La génération divine de Jésus-Christ et sa filiation humaine sont ainsi toutes deux représentées. Des deux côtés de ces personnages sont placées six autres figures, sans doute des prophètes ou des rois. Il est difficile de se rendre compte de la valeur de la plupart des figures tant elles sont altérées.

L'autre bas-relief réunit les deux scènes de l'Annonciation et du Couronnement de la Vierge. C'est une composition de grand style, où tout respire un art audacieux et jeune. Certains détails y reflètent encore la persistance de la tradition romane : l'arc qui encadre l'Annonciation est en plein cintre et les chapiteaux qui le portent sont du type corinthien ; la Vierge rappelle par sa pose et par son geste certaines Vierges assises de l'Espagne romane ¹. D'autre part, quelques maladresses se voient encore : l'attitude et le geste de la Vierge sont guindés et ses mains trop grandes ; la pose de la jambe gauche de l'Ange est naïve. Par contre, les vêtements des deux principaux personnages sont d'une étonnante souplesse de facture. La tête de la Vierge et de l'Ange agenouillé sont des morceaux excellents, et les deux angelots qui soutiennent la couronne au-dessus de la Vierge ont des mouvements d'une vérité et d'une grâce parfaites. Avec son mélange de formules archaïques et de formes nouvelles, l'œuvre constitue un morceau typique de la sculpture médiévale. E. Bertaux a été le premier à faire remarquer que cette Annonciation est probablement la plus ancienne représentation de ce genre où l'Ange soit agenouillé ².

LE CLOÎTRE SUPÉRIEUR. — Cette description ne serait pas complète si je n'y ajoutais quelques mots sur les galeries supérieures du cloître. Elles sont également de style roman et leur sculpture trahit une époque plus avancée que le rez-de-chaussée, mais autant la décoration des galeries inférieures révèle un art délicat et primesautier, autant celle de l'étage est grossière et dénuée d'originalité. Il est surprenant que les moines de Silos aient achevé aussi médiocrement un édifice aussi brillamment commencé.

Les thèmes des chapiteaux du cloître supérieur peuvent être rangés en trois catégories. Les uns sont imités des motifs du rez-de-chaussée ; d'autres sont empruntés au règne végétal ; d'autres enfin représentent la figure humaine.

Nombreux sont les chapiteaux où l'on s'est efforcé de reproduire les sujets du cloître inférieur : arbres de vie, harpies ou sirènes aux ailes déployées, dra-

1. En particulier la Vierge de l'Annonciation du portail Sud de San-Vicente d'Avila ; cette dernière est, toutefois, d'une plastique plus ancienne.

2. Bertaux, *Histoire de l'art* d'André Michel, t. II, 1^{re} partie, p. 228.

gons et autres quadrupèdes affrontés, sagittaires lançant des flèches contre des monstres à tête d'homme. Mais ce sont là de pâles imitations, sans vigueur ni finesse. Le galbe des corbeilles est pauvre, tantôt se rapprochant des deux types du rez-de-chaussée, tantôt plat et étiré en longueur ; l'ordonnance des motifs est lâchée. C'est du travail d'ouvriers et non plus l'œuvre d'un artiste.

Certains chapiteaux à décor végétal sont mieux conçus et témoignent d'une certaine originalité. Les uns nous montrent des feuilles d'acanthé pressées contre la corbeille, d'autres des grenades, des feuilles d'eau, des choux frisés s'étalant librement en éventail, d'autres encore des rinceaux surgissant d'une tige centrale et dessinant sur chacune des deux corbeilles une élégante arabesque. Un chapiteau à deux rangs de grandes feuilles nervées et terminées par des crochets fleuris annonce l'acheminement vers la stylisation gothique.

Enfin dans quelques compositions les artisans du cloître supérieur ont reproduit des scènes de la vie quotidienne. Quelques-unes sont assez curieuses, par exemple un combat d'athlètes, des forgerons au travail, des souffleurs de verre, un homme luttant contre un ours, un homme et une femme chevauchant sur la même monture, suivant l'usage encore courant aujourd'hui dans la campagne castillane. Mais ces petits personnages sont baroques ; l'exécution est gauche ; idées, style, facture, tout témoigne d'une égale déchéance.

(*A suivre.*)

BARON VERHAEGEN.



FIG. 13. — CHAPITEAU DU CLOÎTRE INFÉRIEUR.



UNE ŒUVRE INÉDITE DE JAN VAN CONINXLO

JE me propose ici d'attirer l'attention sur quatre grands volets, peints sur les deux faces, conservés actuellement à la cure de Forest-lez-Bruxelles. M. Saintenoy les a signalés, en octobre 1929, à la Société royale d'Archéologie de Bruxelles, au cours d'une communication qui fut le point de départ de la présente étude. On les trouvera, du reste, mentionnés comme « polyptyque » dans le *Guide de Bruxelles*, par M. des Marez¹ ; ils étaient alors exposés dans l'église de Saint-Denis. Ils figurent aussi dans l'*Inventaire des œuvres d'art du Brabant* et dans l'*Histoire des environs de Bruxelles*, par A.-J. Wauters². Lors de cette dernière publication les quatre volets étaient groupés deux par deux dans des chapelles différentes de l'église.

En réalité, il s'agit, comme j'ai pu m'en assurer, d'un retable à doubles volets dont le centre a disparu. Une fois fermés, les volets extérieurs, qui s'emboîtent dans les autres, représentent, en une seule scène, l'*Intérieur de Nazareth*³. A droite, sainte Anne assise, un livre sur les genoux, tend quelques fleurs à l'Enfant Jésus qui, debout à côté d'elle, joue avec les outils de son père nourricier. A gauche, Marie, rêveuse et mélancolique, laisse errer son aiguille sur le métier de broderie qu'elle tient sur les genoux, tandis que saint Joseph s'emploie à forer un trou dans une pièce d'assemblage. Autour, des copeaux, des outils, une corbeille de linge. Détonnant avec ce milieu ouvrier, les architectures ont la froide rigueur que donnent à leurs palais les Flamands italianisants du xvi^e siècle ; mais le goût ingénu qui règne dans la scène du premier plan se retrouve dans les détails du délicieux paysage qui forme le fond, notamment dans la petite chapelle rustique suspendue à un arbre, juste au-dessus de la Vierge, devant laquelle le peintre n'a pas oublié de placer le banc de prière et le tronc à aumônes. Le tout est peint dans un ton général d'un vert bleuté avec des bruns roses délicats pour l'archi-

1. Tome I, 2^e partie, p. 302, édition de 1918 (Touring-Club de Belgique).

2. Tome III, p. 567.

3. Chaque volet : h. 1 m. 51 et 0 m. 95 ; l. 0 m. 70 (jour).

texture ; le travail fondu du feuillage est d'un style déjà très avancé. Quelques repeints, notamment dans les mains de la Vierge, ont altéré l'état primitif de l'ouvrage. Le rouge géranium, assez agressif, du manteau de sainte Anne et le blanc bleuâtre de celui de la Vierge jettent leurs notes vives dans cet ensemble où dominent surtout les tonalités neutres des bruns violacés ou rosés.

L'intérieur de ces mêmes volets représente, à droite, l'*Annonciation*, et, à gauche, l'*Adoration des Mages*¹. L'*Annonciation* nous montre, dans une construction dont le plan est difficile à déterminer, la Vierge, agenouillée dans sa chambre à coucher, devant un livre d'heures enluminé, posé sur un prie-Dieu qui sert en même temps de petite bibliothèque. L'archange Gabriel s'agenouille devant la Vierge, dont l'expression reflète la plus parfaite pureté. Son manteau bleu-clair s'étale autour d'elle en plis nombreux, et un léger voile retient sa chevelure. Marie est bénie par Dieu le Père qui, du haut de la composition, envoie vers elle des rayons diagonaux où brille la Colombe.

Une arcade ouverte à droite permet d'apercevoir la scène de la *Visitation*, tandis qu'un petit oratoire forme le fond du plan intermédiaire. L'autel est surmonté d'une statue de Moïse et orné d'un parement aux armes de Forest. Le même écusson se retrouve dans le vitrail, accompagné d'armoiries assez effacées, sur lesquelles je reviendrai.

En face de l'*Annonciation*, l'artiste a représenté l'*Adoration des Mages* avec, dans le paysage du fond, le *Massacre des Innocents* et la *Fuite en Égypte*. La scène principale se passe dans un vaste édifice ruiné dont la toiture, percée à jour, remplit les parties supérieures du volet. Au centre, la Vierge souveraine tient sur les genoux son Fils qui reçoit avec empressement la coupe que lui offre Gaspard agenouillé. Derrière celui-ci, saint Joseph, fermant la composition, fait pendant à Melchior et à Balthazar.

Le coloris est particulièrement raffiné dans les vêtements du mage agenouillé : les étoffes, de couleur changeante, où se mêlent le vert et le violet, rappellent l'école d'Anvers. La tête de la Vierge, dont la carnation fraîche s'accorde à merveille avec le blond roux des cheveux, et celle de l'Enfant, traitée dans la même harmonie suave, sont de très agréables morceaux. La tonalité claire du paysage, peuplé de petits personnages enlevés avec légèreté, est d'un charme très délicat.

Entre les deux peintures qu'on vient de décrire devaient apparaître les volets intérieurs qui, une fois fermés, montraient, en une seule scène, la *Nativité*². L'ordre chronologique des événements représentés était ainsi observé, comme il convient, de droite à gauche.

Pour ne pas séparer les deux moitiés de la composition, le cadre avait été remplacé, au centre, par une colonne appliquée légèrement en relief et parais-

1. Mêmes dimensions qu'à l'extérieur.

2. Chaque volet : h. 1 m. 535 et 0 m. 95 ; l. 0 m. 78 (jour).

sant appartenir à la peinture. De là vient que ces deux volets ont pu être considérés comme la partie fixe d'un polyptyque. Il n'en est rien, puisque ces mêmes panneaux sont peints au revers.

que cette *Nativité* réunissant, et du minuscule Enfant teau lumineux, une cou-extasiés, dont l'un d'eux, la robe couleur pelure aux anges du quattobrins de paille font pavement nie déli-

C'est une jolie composition autour de la Vierge fervente qu'elle a posé sur son manronne d'anges aux gestes celui du premier plan, à d'oignon, est apparenté cento florentin. Des avec le gris du une harmocate, tan-

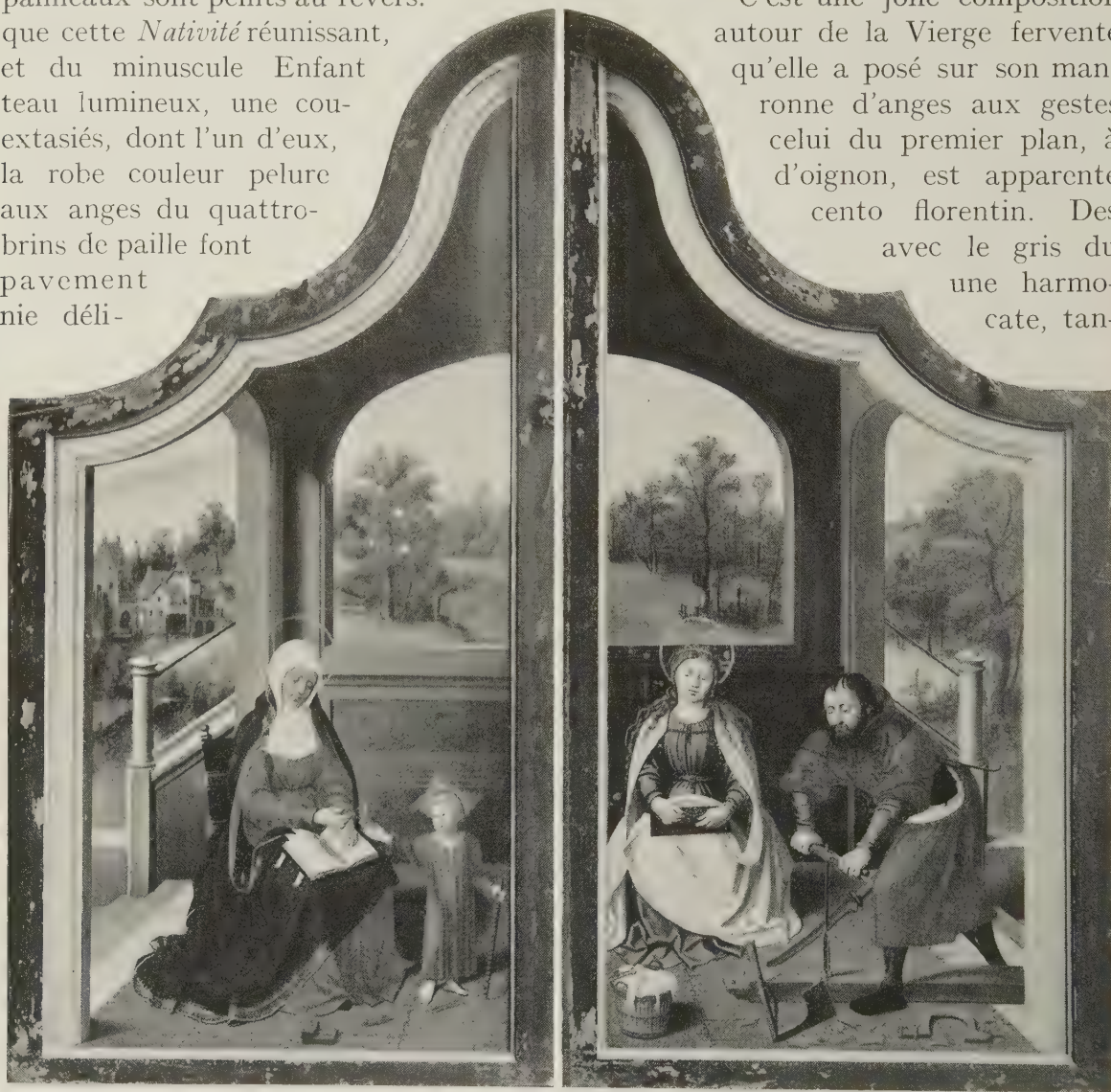


FIG. 1. — JAN VAN CONINXLO. LE RETABLE DE FOREST. FACE EXTERNE DES VOLETS EXTÉRIEURS.
L'Intérieur de Nazareth (Cure de Forest-lez-Bruxelles).

dis que dans le fond, à droite, le hasard de deux poutres assemblées évoque déjà le signe de la Croix.

Selon la coutume, saint Joseph tient la chandelle ; mais par une inspiration bien personnelle, le peintre a, par la pâleur du paysage, évoqué le petit matin.

C'est dans les roses et les bleus nacrés qu'apparaît aux bergers un ange portant une banderole avec l'inscription : *Nolite timere*, tandis que trois autres chantent un hymne dont ils tiennent entre eux la notation, et qu'à l'horizon, anges, bergers et moutons se perdent dans une brume délicate.

Les revers de cette *Nativité* sont peints de scènes antérieures à l'Annonciation ¹, de sorte que les sujets se déroulaient dans un ordre chronologique allant de l'intérieur à l'extérieur du retable.

La plus ancienne des scènes figurées, celle de droite, montre au premier plan la

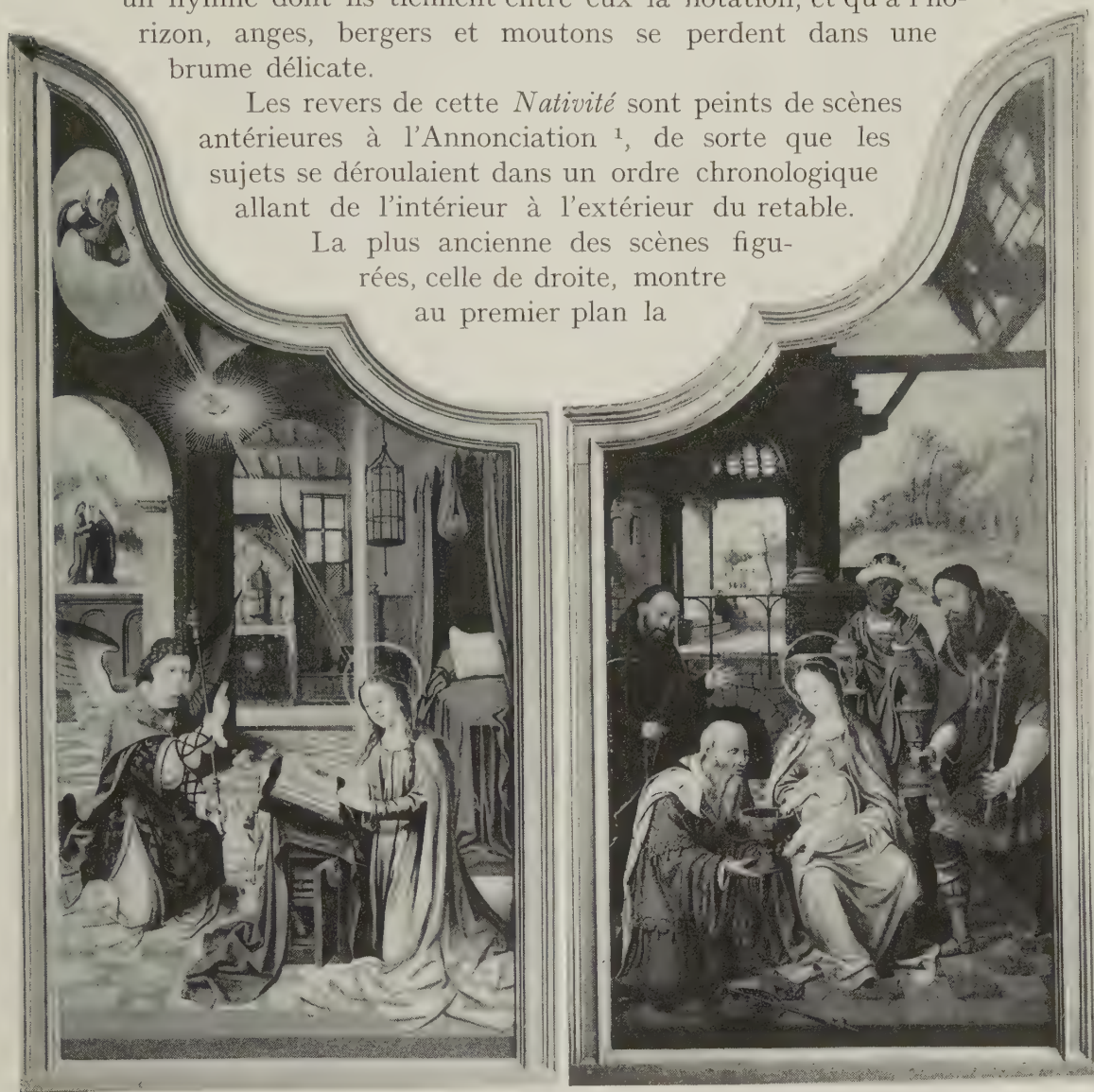


FIG. 2. — JAN VAN CONINXLO. LE RETABLE DE FOREST. FACE INTERNE DES VOLETS EXTÉRIEURS.
L'Annonciation et la Visitation. L'Adoration des Mages et la Fuite en Égypte.

Vision d'Élie et, dans le fond, *Sainte Anne s'entretenant avec les Esséniens*. La sainte, assise dans un paysage rocheux, est endormie, et son visage est charmant

1. Chaque peinture : h. 1 m. 51 et 0 m. 95 ; l. 0 m. 70 (jour).

dans sa douceur. Une tige jaillissant de son sein se termine par un fleuron où se dresse l'Enfant, les mains jointes. En présence de cette apparition, Élie et ses disciples se sont agenouillés.

le Mont Carmel d'une faune devant, une grenouille ; plus encore, un lapin blanc. Le « compagnons » blancs et un papillon. Une ville sement très effacés, du tableau. Le l'exécution arbres

L'artiste s'est amusé à peupler d'ailleurs inoffensive : sur le loin, un écureuil ; derrière premier plan est fleuri de rouges sur lesquels s'ébat et son port, malheureusement le fond rosé clair-obscur et fondue des font de

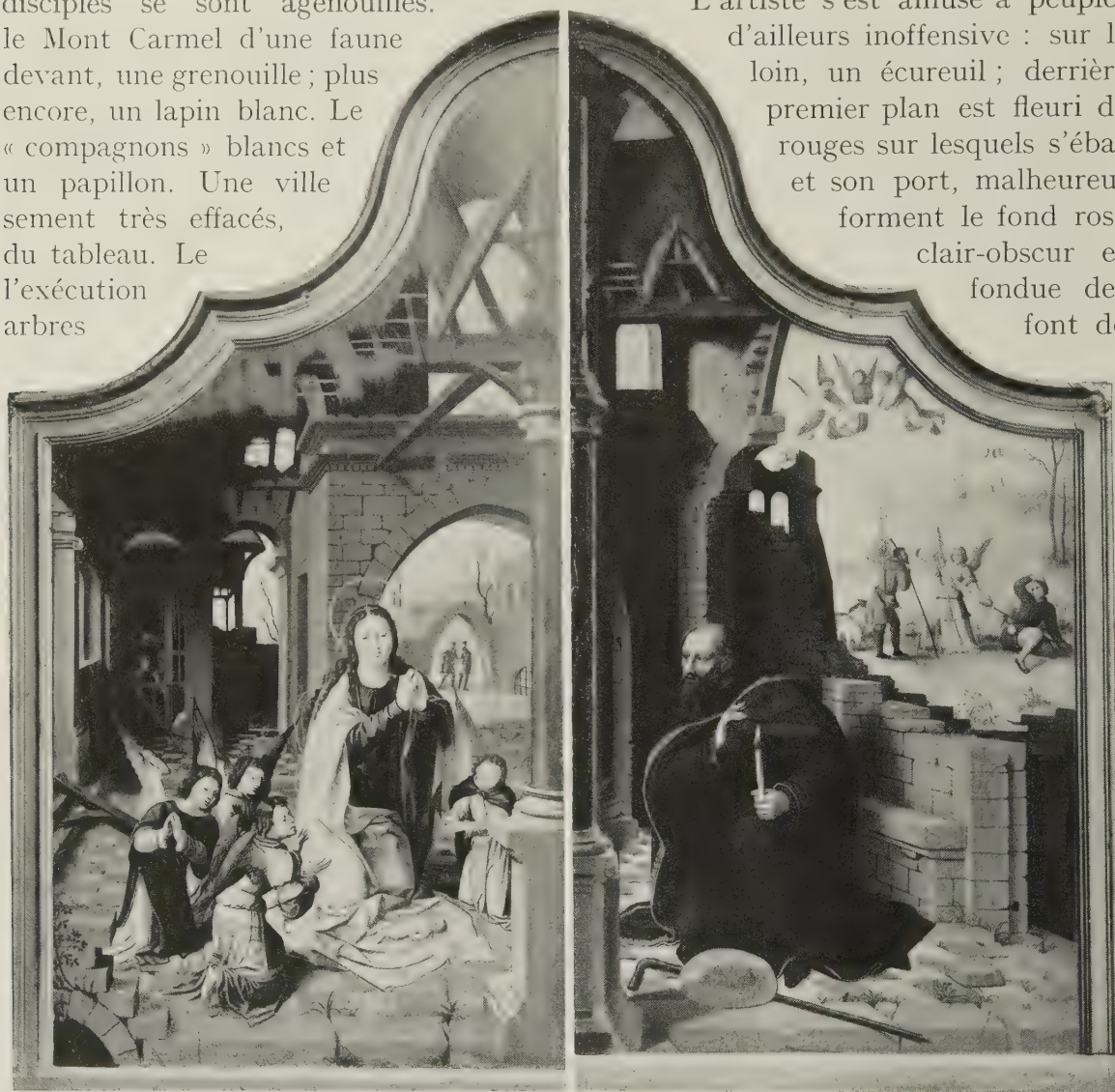


FIG. 3. — JAN VAN CONINXLO. LE RETABLE DE FOREST. FACE EXTERNE DES VOILETS INTÉRIEURS.
La Nativité et l'Annonce aux bergers.

cette évocation du Mont Carmel un paysage de style déjà très évolué.

J'en arrive à la dernière peinture de cet ensemble, exécutée au revers du *Saint Joseph* de la *Nativité*, et qui devait prendre place à gauche de la partie centrale disparue. C'est une composition à nombreuses figures, représentant, réunie

en plein air, une partie de la *Descendance apostolique de sainte Anne*. Les inscriptions que portent les enfants et les personnages masculins permettent l'identification. A gauche se tiennent Alphée et Cléophas, ce dernier donnant la main à saint Jude Thadée. Devant eux, Marie Cléophas tient sur ses genoux saint Joseph le Juste qui prend une poire des mains de saint Simon. Le groupe de droite est formé par Zébédée et Salomé se penchant vers saint Jacques le Majeur, et par Marie Salomé à laquelle s'adresse saint Jean l'Évangéliste et qui tend une pomme à saint Jacques le

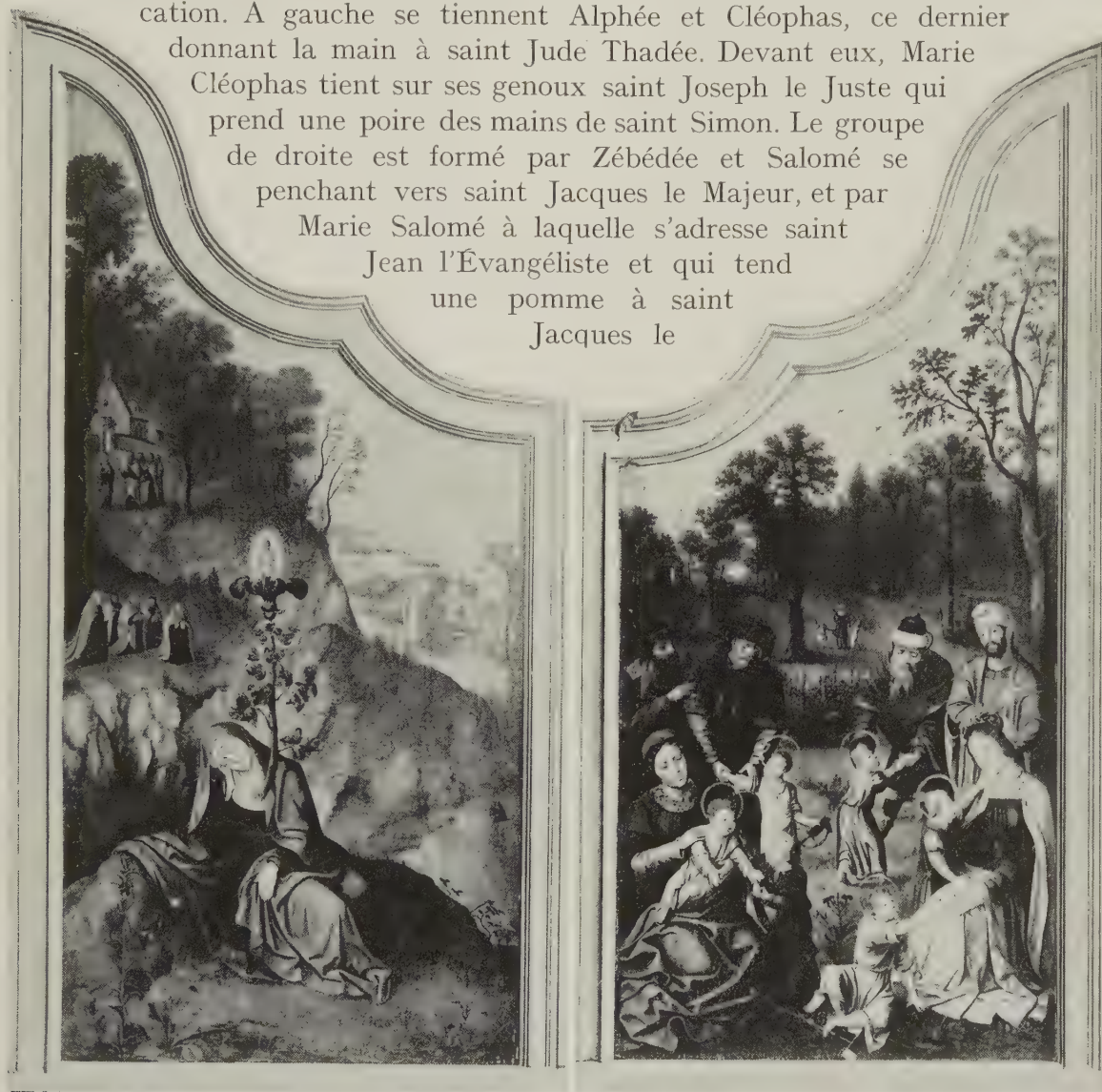


FIG. 4. — JAN VAN CONINXLO. LE RETABLE DE FOREST. FACE INTERNE DES VOLETS EXTÉRIEURS.
La Vision d'Élie et Sainte Anne et les Esséniens. La Descendance apostolique de sainte Anne.

Mineur assis par terre. Une haie de roses sépare ce groupe d'une prairie boisée dans laquelle s'avancent, en dansant, une femme et deux enfants.

La partie centrale du retable devait, sans aucun doute, figurer les personnages qui manquent à cette représentation de la *Descendance apostolique de sainte*

Anne, et qui sont les principaux, à savoir : sainte Anne elle-même avec la Vierge et l'Enfant Jésus, tous trois réunis vraisemblablement sur un large trône et accompagnés de Joachim et de saint Joseph. Pour avoir une idée de la disposition de cette peinture disparue, il suffira de se reporter au tableau du Maître de Francfort au Musée d'Anvers.



FIG. 5. — LE RETABLE DE FOREST.
Détail de l' *Intérieur de Nazareth*.



FIG. 6. — LE RETABLE DE FOREST.
Détail de l' *Adoration des Mages*.

Ce dernier volet de Forest permet de faire certains rapprochements de style qui corroborent l'attribution de cet ouvrage au peintre bruxellois Jan van Coninxlo, proposée récemment par M. Saintenoy¹. C'est surtout avec le triptyque signé de ce nom, au Musée de Bruxelles, daté de 1546 et représentant aussi la *Descente apostolique de sainte Anne*, que la ressemblance est la plus frappante².

Dans la partie centrale du triptyque du Musée de Bruxelles, on reconnaît tous les types de femmes, d'hommes et d'enfants que nous venons de rencon-

1. Société royale d'archéologie de Bruxelles, séance d'octobre 1929.

2. *Catal. du Mus. de Bruxelles*, n. 109. Voir aussi les nos 110 a, 110 b, 330, 584 a, 584 b.

trer à Forest, dans le même groupe de famille. Ce sont les mêmes lèvres supérieures courtes, les mêmes barbes longues traitées par mèches, les mêmes enfants joufflus aux chevelures bouclées ou formant un cran sur la tempe. En outre — et ceci est particulièrement important pour la datation de l'œuvre de Forest — le paysage est traité de part et d'autre avec le même parti-pris bleuâtre et dans



FIG. 7. — LE RETABLE DE FOREST.
Détail de la Nativité.



FIG. 8. — LE RETABLE DE FOREST.
Détail de la Vision d'Élie.

la même valeur « en dessous » de la réalité, de façon à former contraste avec les figures du premier plan. Cette constatation nous amène à placer les volets de Forest à une date voisine de celle du triptyque du Musée de Bruxelles. L'influence de Pieter Coecke d'Alost, que dénote le traitement des longues barbes, corrobore cette opinion. Cependant le retable de Forest est tellement supérieur au triptyque de 1546, tant par la fraîcheur de l'inspiration et le sentiment des nuances expressives que par son exécution moins industrialisée, qu'il faut le placer, semble-t-il, un peu plus tôt dans la carrière de l'auteur commun des deux ouvrages, vers 1540.

L'histoire ne pourrait-elle nous fournir aucun moyen extrinsèque de le dater ? Ici, une vraie malchance vient contrecarrer les efforts du chercheur. Les armoi-

ries auxquelles j'ai fait allusion plus haut sont des armoiries de femme, et sont accompagnées d'une crosse. Aucun doute qu'il s'agisse de l'abbesse de Forest. Trois lions, deux en chef et un en pointe, sont encore reconnaissables sur un champ qui semble avoir été de gueules. Ces indications permettent d'identifier les armes de la famille de Liedekerke : *De gueules à trois lions d'or armés, lampassés et couronnés d'azur*. Effectivement, la direction de l'abbaye fut confiée, après la réforme du couvent, à Marguerite de Liédekerke, qui la conserva de 1500 à 1541... mais qui fut remplacée par une nièce du même nom, morte seulement en 1560. La marge ouverte par l'histoire est donc beaucoup plus large que celle que nous offre l'étude stylistique.

Le retable démembré fut-il peint pour orner l'église abbatiale ou l'église paroissiale toute proche, dédiée à saint Denis ? L'abbatiale aujourd'hui disparue comprenait, en 1488, huit autels dont le maître-autel, ou autel de la Vierge dans le grand chœur, et un autre dédié à sainte Barbe et à sainte Anne, dans l'angle qui confine au dortoir. C'est ce dernier autel qui pourrait avoir été choisi pour y placer un retable de sainte Anne. Quant à l'église de Saint-Denis, elle comprend aujourd'hui encore une chapelle de la Vierge dont une fenêtre est ornée de vitraux du XVII^e siècle, analogues à ceux que l'on voit représentés dans la scène de l'Annonciation du retable.

J'ajoute que les recherches entreprises à ma demande par M. le chanoine Lefevre, dans les archives du Royaume et celles de la cure de Forest, pour retrouver le signalement du retable, n'ont pas abouti.

* * *

Revenons à Jan van Coninxlo. Indépendamment d'une série de peintures du Musée de Bruxelles, signées de ce nom, et qui, manifestement, constituent bien l'œuvre d'un seul et même artiste, on relève cette signature sur des tableaux qui diffèrent de ceux-là par le style et l'époque, si bien qu'il est permis de douter de l'identité de leur auteur. La question a été soulevée par M. Friedlaender dans son étude sur Bernard van Orley et l'école bruxelloise ¹.

Les plus intéressants sont les panneaux du Musée de Rouen, étudiés dans *Beaux-Arts* (1923) par M. Guey, conservateur du musée, qui a relevé la signature du peintre. D'après le style et les costumes, on peut en situer l'exécution entre 1525 et 1530. Or, si elles diffèrent notablement des tableaux plus tardifs, réunis au Musée de Bruxelles, ces peintures de Rouen ne sont pas sans affinités avec le retable de Forest. On remarquera notamment dans ce dernier ensemble le type de Marie Cléophas caractérisé par sa bouche en accolade, et qui s'apparente de près à celui de la jeune femme soutenant la Vierge agenouillée devant le Christ, à Rouen.

1. *Jahrbuch der Preuss. Kunstsaml.*, 1909.

Le retable de Forest fournirait donc un trait d'union entre des œuvres exécutées à une quinzaine d'années d'intervalle : les volets de Rouen d'une part et le triptyque de 1546 d'autre part. Il y a bien dans les réserves du Musée de Bruxelles une époque intermédiaire : c'est la *Présentation au temple* (1530 ; mais outre que ment suspecte si l'on dit du tableau, celui-repeint qu'il est noncer à son sujet l'on remonte core dans

part. Il y a bien dans les réserves un panneau daté de cette la *Nativité* (n° 880 ; revers : dont la date a été lue cette date est extrêmement considère le style tar-ci a été tellement difficile de se proposer. Enfin, si plus haut en le XVI^e



FIG. 9. — JAN VAN CONINXLO. LA LÉGENDE DE SAINTE ANNE (partie centrale du diptyque). (Musée de Bruxelles.)

siècle, on rencontre un nouveau groupe de peintures portant le nom de Jan van Coninxlo : ce sont les volets du retable sculpté de Jaeder, peinture signée et datée de 1516, dont M. Friedlaender fait avec raison remarquer la faiblesse et la parenté avec le style de jeunesse de Bernard van Orley, et autour desquelles J. Roosval a encore groupé les volets des retables de Vadstena et de Vestera¹.

1. Signalés par J. Roosval (*Schnitzaltäre in Schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Borman*. Strasbourg, Heitz, 1903, et reproduits en partie dans l'article

L'hypothèse déjà émise par M. Friedlaender, à savoir que ces peintures si peu personnelles seraient des œuvres de jeunesse du Jan van Coninxlo connu d'autre part, reste toujours défendable.

Pour compléter cette esquisse du catalogue de Jan van Coninxlo, il faut citer des attributions comme celle du triptyque de Cassel, émise par M. Guey, reprise par M. Salomon Reinach (*Répertoire*) et combattue par M. Friedlaender, qui donne l'œuvre à Bernard van Orley.

M. Hulin de Loo rapproche également des œuvres de Jan van Coninxlo des peintures du Musée de Bruxelles (nos 584 a et 584 b) représentant des *Épisodes de la vie de saint Benoît*, et qui, d'après le costume, semblent voisins par la date des volets de Rouen. Certaine recherche d'expression dans la figure du saint, le type à grosses lèvres de la ménagère dans la scène du *Tamis brisé*, un goût très vif de la nature morte, l'opposition systématique des plans dans le paysage, et l'allure encore toute gothique du premier plan fleuri, sont autant de traits rappelant tantôt les peintures de Forest, tantôt celles de Rouen.

Dans l'état actuel de nos connaissances, la biographie de Jan van Coninxlo pourrait s'établir comme suit. (J'utilise, pour ce faire, les notes que m'a aimablement communiquées M. Hulin de Loo.) Né en 1489 (?), Jan van Coninxlo, parent et ami de Bernard van Orley, est impliqué avec lui en 1527 dans une affaire de religion. Pinchart reproduit sa signature à cette occasion : J et C, séparés par une marque. Les meilleures œuvres de cet artiste seraient : les tableaux de Rouen, signés, peints entre 1525 et 1530 ; le retable de Forest, qui lui est attribué, peint vers 1540 ; le triptyque de sainte Anne, du Musée de Bruxelles, exécuté en 1546. Si l'on en juge par l'évolution présumée de son style, il n'est pas impossible que le peintre se soit adonné à la préparation de cartons de tapisseries. Jan van Coninxlo eut deux fils peintres :

1^o Peeter van Coninxlo, inscrit franc-maître à Anvers, en 1544, comme *schilder van Bruesele* et devenu, le 25 septembre 1544, bourgeois d'Anvers (*Peeter van Coninxlo Janssone, van Bruesel, schilder*). Il était donc probablement né avant 1520 ;

2^o Jan ou Hans van Coninxlo, en 1552 franc-maître à Anvers (Hans van Coningslo) et qui, le 28 février 1555, acquiert la bourgeoisie à Anvers : *Hans van Coninxlo Janssone, schilder*. Carel van Mander le cite comme encore vivant en 1601. S'il avait alors environ 80 ans, il a pu naître vers 1524-1525, ce qui s'accorderait bien avec la biographie de son père présumé.

Ajoutons, ce qui complique encore la question déjà embarrassante de Jan van Coninxlo, qu'il y avait à la fin du x^{ve} siècle, à Bruxelles, un autre peintre du même nom, dont M. Hulin de Loo a signalé l'existence dans la *Biographie*

du même auteur : *L'exposition d'art ancien religieux à Strangnäs* (*Les Arts anciens de Flandre*, tome V, 1911, p. 125). Voir aussi la *Revue de l'Art chrétien*, 1911, p. 475.

nationale. Il est cité à Bruxelles en 1491 : Jan van Coninxlo, *alias* Scharnier. Celui-ci est peut-être le même personnage que *Jehan de Royaulme dit Scarnier*,



FIG. 10. — JAN VON CONINXLO. SCÈNES DE LA VIE DU CHRIST. (*Musée de Rouen.*)

fil de franc-maître de la Ville de Bruxelles, qui le 15 février 1484, est reçu franc-maître à Tournai. Ce dernier était vraisemblablement fils de Peter van Coninxlo, dit Scarnier, dont le nom avait précisément la même forme française : Pierre de Royalme.

Jeanne MAQUET-TOMBU.



QUELQUES IMAGES DE JAHÂNGÎR DANS UN DÎVÂN DE HÂFIZ

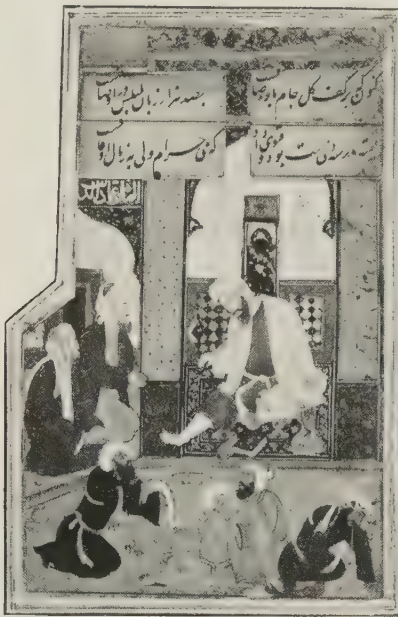


FIG. 1. — LE POÈTE 'IMÂDU'D-DÎN FAQH (?)
Divân de Hâfiz, f° 25.

DE modestes dimensions (h. 0,142 ; l. 0,090), le manuscrit du *Divân* de Hâfiz, du British Museum, de Londres (Or. 7573), est orné de huit miniatures. En dehors des images de saints derviches et de graves docteurs, qui méditent ou discutent, à ce qu'il semble, sur la « poussière des désirs » du grand lyrique persan, ce petit volume en renferme trois autres, étrangères au texte, mais ajoutées dans une intention qui se laisse deviner. Elles représentent toutes le Grand Moghol Jahângîr (1605-1627), l'un des admirateurs les plus fervents du poète. Livre de chevet, consulté en bonne et mauvaise fortune et annoté aux heures de loisir, le *Divân* ne quittait guère le monarque. En incorporant les images du royal lecteur dans son ouvrage de prédilection, les artistes le flattaient spirituellement dans son goût.

La première de ces scènes de la vie impériale (fol. 194, fig. 2) représente Jahângîr se livrant, en famille, aux plaisirs du polo, jeu fort ancien, mais toujours en vogue aux cours princières de la Perse

et de l'Inde. La plaine, de couleur ocre, bordée de collines, sert de fond au groupe animé de quatre cavaliers, armés de longs maillets, qui se disputent la balle. Facile à reconnaître sur son coursier blanc, Jahângîr occupe, ainsi qu'il se doit, le centre de la peinture. Paré d'un turban vert et d'une robe lilas, retenue à la taille par une écharpe or, très large, le cou orné d'un collier de perles, le souverain lève son maillet pour chasser la balle, dont vient s'emparer son second fils, Parvîz, reconnaissable à son profil aquilin, en robe jaune et turban orange, monté sur un cheval bai. Le collier de perles qu'il porte au cou, insigne de son origine princière (presque invisible sur la reproduction), se voit aussi sur le jeune homme au cheval noir qui se tient dans le fond. Coiffé d'un turban rouge et vêtu d'une robe blanche trans-

parente, qui laisse voir un pantalon vert, ce jeune prince paraît être Khurram, le troisième fils de l'empereur, auquel il succéda par la suite, sous le nom de Shâh Jahân. Monté sur un cheval jaune, Mîrzâ Abu'l-Hasan ¹, le frère de l'impératrice Nûr Maḥal, en robe vert jade et turban mauve, galope pour rejoindre le souverain.

La composition de ce petit tableau ² est des plus habiles. On remarquera que les cavaliers de droite semblent s'élancer, à pleine allure, sur l'arène, tandis que ceux du centre et de gauche paraissent la quitter. L'artiste les a groupés de manière à former un triangle inscrit horizontalement dans le cadre de la peinture, qui se développe dans le sens opposé de la hauteur. Le contraste qu'il obtient en accentuant ces deux mouvements produit un effet dynamique. L'élan des figures permet de négliger la disproportion qui existe entre les deux cavaliers du centre et leurs montures. Le problème de la couleur est résolu par une harmonie d'ocres et de marrons, de lilas et de verts jade, que tranche hardiment la note de blanc, au centre.

La miniature n'étant pas signée, la question de son auteur reste ouverte. Nous croyons, néanmoins, devoir signaler la similitude qui existe entre la tête de Jahângîr telle qu'on la voit sur cet ouvrage, et les images de ce souverain, sur certaines peintures de Manôhar ³. Les affinités d'ordre iconographique et technique sont des plus significatives. L'introduction d'une tache blanche, par exemple, destinée à relever l'accord tonal, est un des artifices familiers à Manôhar. Citons à l'appui le cheval blanc qui figure au centre d'une peinture de ce maître, représentant Shâh Jahân et son escorte (Vict. & Alb. Mus., I. M. 12-1925, repr. dans notre *Peinture indienne*, pl. XXXIII).

La seconde miniature (fol. 218, fig. 3) représente Jahângîr, en turban orange et robe grise, monté sur un cheval pommelé, bleu clair, au milieu d'un paysage composé de collines rocheuses, dénuées de verdure, avec des arbres et une ville



FIG. 2. — JAHÂNGĪR JOUANT AU POLO.
Divân de Hâfiz, f° 194.

1. Mieux connu sous le titre d'Âṣaf Khân, qu'il reçut en 1614.

2. H. 0,096, l. 0,060.

3. Brit. Mus. 1920-9-17-02, repr. Binyon, *Court Painters*, frontispice, et Vict. & Alb. Mus. I. M. 9-1925, reproduit et identifié dans nos *Portraits moghols*, I, *Rev. Arts asiat.*, 1930, n° IV, pl. LIV et p. 216.

dans le lointain. L'empereur se rend à la chasse, comme l'attestent le faucon qu'il tient sur son poing, et un couple de lévriers, que conduit à la laisse l'un des deux chasseurs qui le suivent à pied. Un troisième s'élance pour écarter du passage du souverain trois solliciteurs importuns, qui se tiennent, les mains levées, en suppliants. Ce groupe est enjolivé d'un ange, d'origine incontestablement euro-



FIG. 3. — JAHÂNGÎR, A LA CHASSE AU FAUCON,
RENCONTRE UN ANGE.
Divân de Hâfiz, f° 218.

péenne, dont la présence s'explique par le verset inscrit en haut, à gauche, de la miniature : « Viens, regarde ! un ange étreint son étrier. » Par cette image, l'artiste moghol a voulu exalter la grandeur de son souverain. Quant aux personnages représentés, ils ne peuvent être identifiés, à l'exception de Jahângîr, dont l'identité ne présente aucun doute.

La facture de la miniature ¹ témoigne de cette finesse de dessin, qui distingue les œuvres de haute qualité mogholes. La composition est simple, mais très naturelle. Le paysage, malgré ses dimensions minuscules, produit l'impression d'un espace qui se perd dans l'infini. Et, chose rare dans les œuvres de cette école, on y trouve un certain sentiment de l'atmosphère. Ce « plein-airisme » s'accorde fort bien avec la palette, toute de nuances délicates, du paysage, les lavis bleus du ciel, les verts cendrés et les ocres de la plaine, les reflets or et améthyste des rochers. Sur ce fond discret, les tonalités lilas, vert jade, pourpre, blanc, gris et marron des vêtements, s'épanouissent, semblables à des fleurs des champs, autour d'un cheval bleu turquoise, produit de la fantaisie d'un artiste

pour lequel la réalité et le rêve ne furent jamais bien distincts. Son nom n'ayant pas laissé de trace, nous ne pouvons que noter la forte influence européenne dont est empreinte son œuvre, et qui se manifeste dans la manière de traiter le paysage, ainsi que dans le type iconographique de l'ange.

La troisième et dernière des miniatures qui représentent Jahângîr (fol. 249, fig. 4) est, peut-être, la plus intéressante du volume. Le Moghol est représenté assis à l'orientale, le dos appuyé contre un gros coussin, sur un trône recouvert de tapis, surmonté d'un dais soutenu par des colonnes. Suivant la coutume de l'époque, le prince Khurram, son fils préféré, lui présente respectueusement, sur un pla-

1. H. 0.096 ; l. 0.056.

teau, les pierres précieuses qui constituent son offrande. Dix-sept personnages entourent le trône. Ils sont tous debout, à l'exception d'un jeune homme qui accomplit le *sijdah*, ou prosternation protocolaire, devant le souverain.

D'une facture très fine, cette peinture minuscule¹ se distingue par son réalisme. La vitalité et le caractère individuel des personnages qu'elle représente, semblent indiquer des portraits exécutés d'après nature. Les hautes qualités de cette miniature restée anonyme comme les deux précédentes, permettent de l'attribuer à l'un des maîtres des ateliers impériaux. La composition suit le plan familier aux artistes moghols, qui consiste à grouper les personnages en cercle, autour d'un centre laissé vide intentionnellement. Ce parti présente l'avantage de donner au groupe une certaine aisance et d'alléger l'ensemble qui risquerait d'être surchargé. Des tonalités claires, l'ivoire, le jaune pâle, le blanc et le rose prédominent dans la palette. Quelques taches de couleurs vives et des touches d'or, introduites avec discrétion, viennent rehausser cette tranquille harmonie.

L'intérêt iconographique que présente cette miniature étant considérable, nous essayerons d'en définir le sujet. L'époque approximative à laquelle pourrait être situé l'événement qu'elle figure, est déterminée par le portrait de Khurram. Jeune, imberbe, il paraît avoir, tout au plus, une quinzaine d'années, ce qui nous reporte aux environs de 1607. Les *Mémoires* de Jahângîr, cette source inestimable d'informations sur la vie de la famille impériale, nous apprennent qu'en 1607, au cours de son séjour à Kâbul, l'empereur visita le jardin d'Ūrta, où avait pris ses quartiers le prince Khurram, tout récemment promu au rang de commandant de 8.000 fantassins et de 5.000 cavaliers, avec droit à la bannière et aux tambours. Très satisfait de sa visite, le souverain rappelle, non sans plaisir, les agréments de cette résidence, ainsi que les nombreuses offrandes, dont le comble son fils préféré². L'entrevue donna lieu à la pompeuse cérémonie



FIG. 4. — LE PRINCE KHURRAM OFFRANT DES PIERRES PRÉCIEUSES A SON PÈRE JAHÂNGÎR, A ŪRTA, EN 1607.
Divân de Hâfiz, f^o 249.

1. H. 0.104 ; l. 0.066.

2. Cf. *Tûzûk-i-Jahângîrî*, trad. Rogers, Londres, 1909-1914, vol. I, p. 115.

de la pesée du prince, dont la santé laissait à désirer, au moyen d'or, d'argent et d'autres métaux, distribués ensuite aux indigents.

Nous sommes portés à croire que la miniature se rattache au cycle des événements qui signalèrent cette année, où l'on vit poindre le choix de Khurram comme héritier du trône ; elle représente sans doute ce dernier faisant son offrande au

souverain qui le visite à Urta. La date de son exécution, à en juger par le style, remonte également à cette époque. Sur les dix-huit personnages représentés, treize peuvent être identifiés, ainsi qu'il suit :

A. LA FAMILLE IMPÉRIALE. — I. (2)¹ JAHÂNGÎR. Représenté dans sa trente-huitième année, le souverain, qui a pris de l'embonpoint, semble gai et content de lui. Son image correspond au portrait de viveur qu'en a tracé le capitaine anglais, W. Hawkins, dans la relation de son voyage aux Indes.

II. (7) PARVÎZ. Deuxième fils de Jahângîr, âgé de 17 ans à cette époque ; il porte un collier de perles, insigne de son origine princière.

III. (3) KHURRAM. Troisième fils de l'empereur, entré dans sa seizième année ; il est encore imberbe, mais on le reconnaît déjà à son profil. Le collier de perles fait aussi partie de sa parure.

B. LA COUR. — IV. (8) 'ABDU'LLÂH KHÂN, FÎRÛZ JANG. Originaire de Hîsâr, en Transoxiane, Khvâjah 'Abdu'llâh compte, parmi ses ancêtres, 'Obaydu'llâh Khvâjah



FIG. 5. — ENTREVUE DE KHURRAM ET DE JAHÂNGÎR
(voy. fig. 4).

Ahrâr, le sheikh des derviches de l'ordre Naqshbandî. Directeur spirituel de 'Omar Sheikh, prince de Ferghâna, Khvâjah Ahrâr était particulièrement vénéré de Bâbur, le fondateur de la dynastie des Grands Moghols. Descendant appauvri de ce saint personnage, Khvâjah 'Abdu'llâh émigre, en 1592, dans l'Inde. Il commence par servir dans l'armée moghole, au Dekkhan, puis s'engage, comme *aḥadî* (soldat d'extraction noble), au service du prince Salîm, le futur empereur Jahângîr. Lorsque ce dernier se révolte contre son père et s'efforce par des largesses de gagner des partisans à sa cause (1604), 'Abdu'llâh reçoit le titre de khân et un *mansab* de 1.500 hommes. Cette aubaine ne l'empêche pas de passer dans les rangs d'Akbar. A son avènement au trône, Jahângîr pardonne à l'ancien serviteur qui l'a trahi et lui

1. Les numéros entre parenthèses sont ceux du croquis ci-contre.

donne l'occasion de se distinguer en réprimant les révoltes de Ram Chandra Bundela et du Rânâ d'Udaïpur. Ses services sont récompensés par le titre de Fîrûz Jang (Victorieux dans la bataille)¹ et par une augmentation de son *mansab*, qui est élevé à 5.000 hommes. Gouverneur du Gujarat, en 1611, il reçoit, en même temps, le commandement d'une des armées lancées contre Malik 'Ambar. Ayant commis l'imprudence de trop s'avancer sur le territoire ennemi, il est contraint d'effectuer une retraite précipitée qui se convertit en déroute. Une anecdote relative à ce sujet, et concernant l'art de la peinture, est rapportée par les *Ma'âthiru'l-umarâ*. Jahângîr aimait à contempler les portraits des officiers et des fonctionnaires impériaux, qui formaient une partie importante de ses collections. En présence de celui de Fîrûz



FIG. 6. — JEUNE HOMME SE RENDANT A UN FESTIN.
Divân de Hâfiẓ, f° 42.



FIG. 7. — DERVICHES DANSANT. Divân de Hâfiẓ, f° 66.

Jang, qui lui tomba un jour entre les mains, le souverain ne put s'empêcher d'observer, avec amertume, que le titre de ce général malhabile devait être, en réalité, Garîz Jang (le Fugitif de la bataille)². En 1616, 'Abdu'llâh Khân fut révoqué de son poste de gouverneur, pour abus de pouvoir. Il n'obtint son pardon qu'après des humiliations sans nombre. Chargé de chaînes et en habit de pèlerin, il

1. Cf. *Tûzûk-i-Jahângîrî*, vol. I, p. 155. Les *Ma'âthiru'l-umarâ* (p. 102) mentionnent, par erreur, ce titre, comme étant accordé à 'Abdu'llâh sous le règne de Shâh Jahân.

2. Cf. *Ma'âthiru'l-umarâ*, tr. H. Beveridge, Calcutta, 1911, p. 99.

dut faire un long trajet à pied et se présenter ainsi devant son souverain ¹.

Lors de la révolte de Shâh Jahân, Fîrûz Jang embrassa cette cause avec ardeur, pour la quitter dès qu'elle devint douteuse. Il feignit de vouloir se faire derviche, ce qui ne l'empêcha pas d'entreprendre, en secret, des démarches auprès de la cour impériale en vue d'obtenir sa grâce. A l'avènement de Shâh



FIG. 8. — ASSEMBLÉE DE DOCTEURS.
Divân de Hâfiz, f° 88.

Jahân, l'étoile de Fîrûz Jang brilla d'un éclat nouveau. Pardonné et réintégré dans le service impérial, grâce à l'intervention d'un membre influent de la confrérie des derviches Naqshbandî, il fut employé à des missions importantes comme, par exemple, la poursuite de Khân Jahân Lôdî, accusé de trahison. Ayant réussi à faire périr ce dernier, il fut récompensé par une augmentation de son *mansab*, porté alors à 6.000 hommes. Nommé, en 1642, gouverneur de la province d'Allahabad, il parvient, à l'âge de 70 ans (1644), au terme de sa vie ².

V. (5) AŞAF KHÂN (Mîrzâ Abu'l-Hasan, à cette époque). — VI. (1) BHÂÔ SINGH, RÂJAH. — VII. (15) I'TEMÂDU'D-DAULAH. — VIII. (12) JÂ'FAR BEG, DÎVÂN. — IX. (4) KHÂN 'AZAM. — X. (18) KHVÂJAH JAHÂN. — XI. (11) MAHÂBAT KHÂN.

XII. (6) MÂN SINGH, RÂJAH ³. Neveu de Râjah Bhagvân Dâs Kachhvâhâ, d'Amber, et beau-père de Jahângîr qui épouse sa fille, Mân Bai Shâh Begum, Mân Singh est un des plus puissants vassaux du trône moghol. L'empereur Akbar le nomme successivement gouverneur des provinces de Kâbul (1587), de Behâr (1588)

et de Bengale (1589). Il reçoit, en même temps, le titre de râjah et un *mansab*

1. Cf. *Tûzûk-i-Jahângîrî*, vol. I, pp. 331, 335, 336; Roe, *Embassy to India*, éd. Foster, Londres, 1920, p. 242.

2. Iconographie : H. Goetz, *Indische historische Porträts*, Asia Major, vol. II, fasc. 2, p. 233; Kuhnel et Goetz, *Indische Buchmalereien aus dem Jahângîr-Album*, Berlin, 1924, pl. IX; nos *Portraits moghols*, I, *Rev. Arts asiat.*, 1930, t. VI, n° IV, pl. LV, le n° 22 du croquis, où son identification a été, accidentellement, omise; Vict. & Aib. Museum, Londres, I. M., 16-1925; 'Abdu'llâh Khân tenant la tête de Khân Jahân Lôdî, peinture d'Abu'l-Hasan.

3. Dans notre article précédent, publié dans la *Revue des Arts asiatiques*, 1930, t. VI, n° IV, nous avons identifié un personnage du même type, comme Bîr Singh Dêô, Mahârâjah. Un portrait, par le peintre Pâk, de la collection Chester Beatty, Londres, que nous avons eu l'occasion de voir depuis, nous oblige à modifier cette identification. L'inscription que porte ce portrait dans sa partie inférieure,

de 7.000 hommes. Maître d'une grande fortune, il mène un train de vie fastueux. Le nombre de ses concubines, suivant la légende, atteint le chiffre fabuleux de 1.500. Elles lui donnent toutes des enfants, mais ceux-ci ne survivent pas à leur père. Le rôle politique de Mân Singh finit avec le nouveau règne. Jahângîr ne lui pardonna jamais d'avoir été la cheville ouvrière du complot dont le but était de l'écarter du trône, en lui substituant le prince Khosrau. Une réconciliation officielle n'améliora guère leurs rapports. Jahângîr, tout en protestant de son « affection »¹ pour Mân Singh, préféra tenir un baron aussi puissant loin de la cour, dans le Dekkhan. C'est là que ce dernier finit ses jours, en 1614. Soixante de ses femmes l'accompagnèrent sur le bûcher².

XIII. (17) MUQARRAB KHAN.

On remarquera que nous n'avons donné de notices biographiques et iconographiques que sur deux des personnages identifiés sur notre peinture. Le lecteur trouvera des renseignements supplémentaires dans la première partie de nos *Portraits moghols*.

Ivan STCHOUKINE.

et qui paraît lui être contemporaine, atteste qu'il représente Mân Singh. Il existe, d'autre part, au British Museum (1920-9-17-013 (38), un second portrait, qui porte la même inscription. Nous n'avons donc aucune raison, jusqu'à la preuve du contraire, de ne pas ajouter foi à ces deux témoignages. Le personnage qui figure sur ces deux portraits ressemble beaucoup à l'anonyme que représentent les deux peintures, ayant fait l'objet de notre article précité. Il nous paraît, actuellement, plus juste de le considérer comme Mân Singh.

1. *Vâqiât-i-Jahângîrî*, apud Elliot and Dowson, vol. VI, p. 317.

2. *Iconographie*: collection de M. Chester Beatty, Londres: portrait, par Pâk; E. Blochet, *Musulman Painting*, Londres, 1929, pl. CLXXVIII; A. Coomaraswamy, *Mughal Portraiture*, *Orient. Archiv*, vol. III, fig. 12 et *Catalogue of the Indian Collections*, &c., part IV, n° 14.666, pl. XXVIII (identification inexacte, la ressemblance entre ce portrait et celui du British Museum, 1920-9-17-013 (38), anc. add. 18.801, sur laquelle elle est fondée, étant nulle); H. Goetz, *Ind. hist. Portraits*, p. 242 (accepte l'identification inexacte de M. Coomaraswamy); nos *Portraits moghols*, *Rev. Arts asiat.*, 1930, t. VI, n° IV, pl. LIV, le n° 10 de la serpente, et pl. LV, le n° 11 de la serpente (inexactement identifiés comme Bîr Singh Dêô, Mahârâjah).

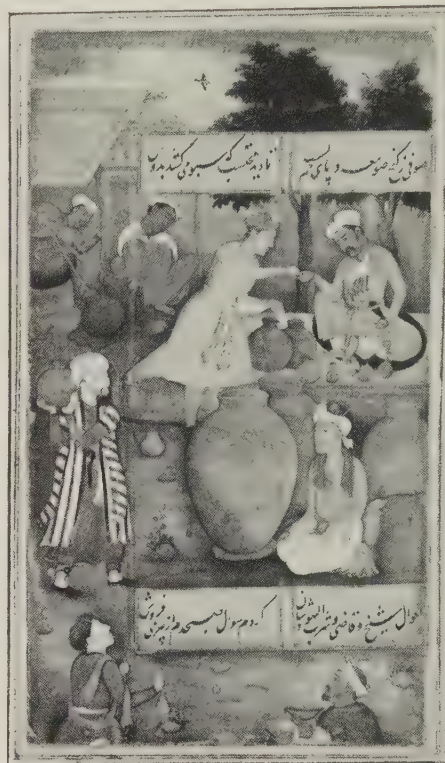


FIG. 9. — CHEZ LE MARCHAND DE VIN.
Divân de Hâfîz, f° 138.



LA GRAVURE ORIGINALE EN FRANCE DEPUIS VINGT ANS



FIG. I. — LABOUREUR. L'ÉCAILLÈRE. Eau-forte.

Aux jeunes graveurs qui lui demandaient conseil, Bracquemond tenait volontiers le langage suivant : « En art, il faut être aussi riche que possible. Or la richesse c'est, d'abord, le *tempérament*, ce qui vient de notre hérédité, de notre pays, de notre époque, des expériences et des événements qui nous transforment. Après cela, il y a la *science*, basée sur la physique, l'étude des sources lumineuses, etc. Enfin il y a la *technique* (emploi des huiles, des subjectiles, etc.). Un grand artiste est un homme très riche. De ces valeurs, que nous avons appelées le tempérament, il doit avoir une grosse réserve. La science, qu'on peut comparer aux billets de banque, est nécessaire aussi, mais en petite quantité par rapport au tempérament. Quant à la partie technique, correspondant à la menue monnaie, il faut en posséder

aussi mais pas au point d'en être embarrassé... Voyez-vous, ajoutait-il, un maître comme Rembrandt a une part de tempérament comme ça (et Bracquemond traçait un vaste cercle) ; il a toute la science (et il dessinait à l'intérieur du grand cercle

un cercle moyen) ; il a aussi toute la technique (un cercle minuscule). Tandis qu'un Meissonnier possède ça de tempérament (il traçait un point), ça de science (un petit cercle) et ça de technique (un cercle immense). »

Cette démonstration a d'autant plus de saveur qu'elle est faite par un graveur de métier, un graveur *permanent*, comme disait aussi Bracquemond par opposition à ces graveurs passants auxquels, au fond, allèrent toujours ses admirations, Jongkind, Corot, Manet, Millet, Degas, Rodin ou Pissarro, qui, presque tous, bénéficièrent de son expérience technique. Qu'on nous permette, à notre tour, d'affirmer, dans l'immense production dont l'estampe est le prétexte, nos préférences pour les travaux des *Peintres-graveurs*. On peut exceller à promener une pointe sur un vernis, à faire mordre un cuivre, à retrousser une épreuve, on peut être un exécutant de premier ordre sans avoir rien à dire, et c'est, malheureusement, ce qui arrive à tant de « spécialistes », lesquels professent en général à l'égard des peintres-graveurs un mépris absolu, les considérant comme



FIG. 2. — FORAIN. LA SORTIE DE L'AUDIENCE. Eau-forte.

des apprentis sans style et sans orthographe, comme des intrus qu'on devrait renvoyer à leurs classes. Et pourtant (écoutons encore Bracquemond) : « Ce sont les maîtres, ce sont les peintres qui ont créé le véritable enseignement de la gravure, les graveurs proprement dits ne s'étant jamais appliqués qu'à régulariser et à perfectionner les procédés de gravure que les peintres avaient trouvés. Il n'y a point de graveur de portraits qui indique les dispositions des tailles mieux que Van Dyck ; on ne connaît pas de graveur d'architecture qui ait surpassé Canaletto ou Piranèse ; nul enfin parmi les graveurs de paysages ne sait mieux montrer le meilleur mode de travail que Claude Lorrain ou Ruysdaël. Ces divers maîtres ne font point de gravure pour le procédé uniquement, mais pour dessiner et modeler leurs estampes comme ils peignent leurs tableaux ».



La gravure originale, en 1914, était, il faut l'avouer, peu brillante ; rien qui rappelât l'effort magnifique qui, de Géricault à Manet, de Manet à Degas et à Lautrec, s'était poursuivi sans arrêt jusqu'aux débuts du ^{xx}e siècle. On voit les peintres et les éditeurs, découragés d'être si peu suivis, renoncer tour à tour. Le puissant essor lithographique dont furent témoins les ateliers de Lemercier puis d'Auguste Clot, reste sans lendemain ; les humoristes seuls — Willette, Jean Veber, Steinlen, Poulbot — et quelques isolés — Le Sidaner, Guiguet, E. Laurent, Belleruche — sont fidèles à la pierre. Un des rares graveurs dont les épreuves soient alors recherchées, c'est Auguste Lepère, divers, infatigable et qui, non content des réussites incomparables qu'il connaît dans l'ornementation xylographique, se prodigue aussi sur le cuivre ; ses planches, avec celles de Forain, de Besnard, de Naudin, de Cottet, sauvent l'honneur des *Peintres-graveurs*, dont les expositions s'espacent, comme si cette société était effrayée de tous les poids morts qu'elle charrie. Seule la gravure en couleurs, dont Raffaëlli fut l'apôtre, triomphe avec ces Venise et ces Versailles qu'on croirait traitées par une même main et qu'une même main en effet, celle de l'imprimeur, a créées presque entièrement sur la planche. La pointe sèche, jadis si nerveuse, d'Helleu, devient mièvre. Il va falloir attendre Capiello pour que les murs de Paris se réveillent.

Si la gravure originale ne compte plus que de rares défenseurs, si Roger-Marx, Lepère, les Beltrand, Vollard se découragent de voir que l'*Estampe Originale*, les albums des *Peintres-graveurs*, l'*Image* ont eu l'existence précaire, si O. Redon, Renoir, Bonnard, Vuillard, Roussel, Maurice Denis, Signac ne veulent plus être distraits de la peinture, quelques hommes cependant continuent à graver, pour leur seul plaisir : les eaux-fortes d'Albert Besnard s'espacent, mais Forain redécouvre l'eau-forte délaissée par Degas et Lautrec et connaît, grâce à Rembrandt et à Daumier, un lyrisme qui lui fait oublier ses rancunes et lever les yeux vers des régions plus pures. Leheutré, Bérjot, Paul-Louis Moreau ne cessent d'affiner leur métier ; Naudin, plus près de Rembrandt et de Goya que de son siècle, mêle l'eau-forte et le burin, console des déshérités, magnifie leur misère à force de style ; Suzanne Valadon avec une passion contenue impose aux corps une discipline de fer ; Picasso publie son cahier d'eaux-fortes et s'évade de Steinlen, conseillé par le Greco. Brangwyn se souvient de Piranèse. Presque seul Dupont sait encore se servir d'un burin pur. En même temps que lui tout un petit groupe, dont Linaret et Martine sont les guides, remonte aux sources de la gravure, aux Allemands et aux Italiens du ^{xv}e et du ^{xvi}e : c'est Léopold Lévy, Kayser, Vergésarrat que tant d'affinités unissent alors et, près d'eux, Jean Frelaut — l'un des plus grands paysagistes du ^{xx}e siècle — qui, loin de Paris et de toutes les modes, approfondit son émotion et les lois de la gravure ; c'est Charles Dufresne épris



FIG. 3. — MARQUET. LE PORT DE BOULOGNE. Lithographie.

de tous les procédés et dont l'imagination plastique triomphe dans une série de petits cuivres trop vite abandonnée. En dehors de ces artistes, rares ceux qui s'adonnent à l'estampe. Les théories picturales qui prêtent à la couleur une importance essentielle les détournent des arts graphiques ; leurs dessins, d'ailleurs, ne sont guère plus nombreux que leurs gravures.

Un seul procédé semble jouir de quelque faveur : le bois. Les campagnes de

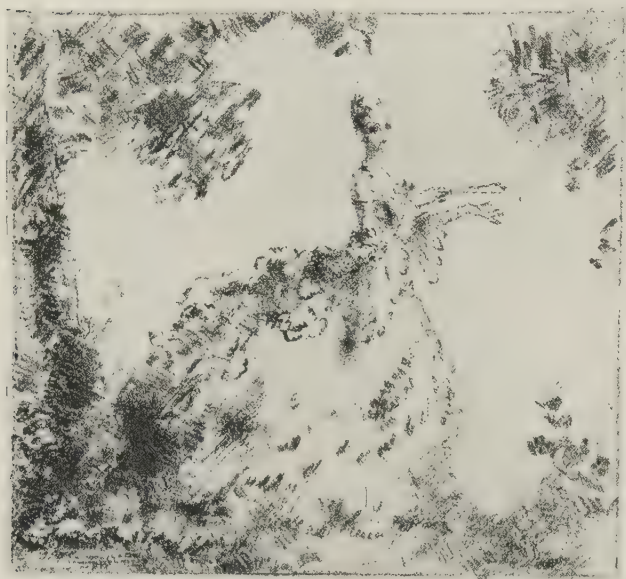


FIG. 4. — CHARLES GUÉRIN. FÊTES GALANTES. Lithographie.
Helleu et Sergent, éditeurs.

Bracquemond, l'évolution de Lepère dans le sens des grands partis simplificateurs, des grands contrastes colorés que le bois de fil favorise, ne sont pas étrangers à la faveur que va connaître auprès de Laboureur, de Derain, de Dufy, de Vlaminck, précurseurs d'un mouvement qui ne connaîtra son ampleur qu'au lendemain de la guerre, le bois au canif.

Dès 1917-1918 on constate un réveil brusque et général de tous les procédés de gravure. Nombre d'éditeurs, prévoyant une ère de prospérité fiévreuse et sentant que les bibliophiles commencent à se lasser de la fade cuisine, de « l'eau faible » ou de la rance polychromie qu'on leur sert depuis tant d'an-

nées, n'hésitent pas à exploiter ce grand mouvement de compréhension, sincère ou non, dont nos arts plastiques vont à la fois bénéficier et souffrir. C'est d'abord la gravure sur bois d'illustration qui connaît une vogue insoupçonnée. Le *Bestiaire* ou *Cortège d'Orphée* de Raoul Dufy, passé inaperçu en 1911, est consacré à juste titre comme un chef-d'œuvre. Laboureur donne les *Élégies martiales* (1917), Vlaminck *Voyages* et *Communications* (1920-21) ; Hermann Paul, Gabriel Belot, Émile Bernard, Daragnès, Jou (ces deux derniers maîtres en typographie), Galanis, Ouvré, Véra, Méheut, Carlègle, Deslignères, etc., dosent l'archaïsme et le romantisme, excellent à favoriser l'union de la matière-texte et de la matière-image et composent sur les textes les plus divers d'ingénieuses variations. Le sens de l'ornementation inné chez les Flamands, les Polonais, les Russes, permet aussi bien à Masereel ou à Tytgat, qu'à Lébedeff, Hermine David, A. Beloff, Lewitska, de participer à un mouvement auquel s'associent d'autre part La Fresnaye, Dethomas, Jean Marchand, Pascin, O. Friesz, Louis Bouquet, Le Meilleur, Morin Jean, Quillivic, etc. Le bois sévit, jusqu'en 1925, et même

avec un tel dévergondage qu'il faudra bientôt qu'on émonde. Il n'est point de jeune fille qui n'égratigne, la gouge en main, un bloc de poirier. C'est le règne des grands à plats, des faciles contrastes en blanc et noir, des synthèses formulaires. Déjà, d'ailleurs, plusieurs des peintres nommés plus haut réagissent contre ces excès, usent d'instruments plus complexes ; le vieux velot est remis à l'honneur par Galanis et Daragnès ; le bois debout reprend ses droits. Aussi bien dans ses planches en camaïeu que dans ses admirables interprétations de Maurice Denis, Jacques Beltrand et tous les aînés qui président à la Société des Graveurs sur bois (Lucien Pissarro, Perrichon, Colin, Pierre Gusman) ne cessent de défendre avec un esprit libre, les glorieuses traditions auxquelles reviendra bientôt la jeunesse. L'imagination d'Herbert Lespinasse se dépense dans les *Horizons artificiels*, où toute la poésie marine, végétale et céleste est traduite, grâce à la subtile orientation des tailles. Siméon exprime dans les bois repérés de *Jean des Figues* des finesses qui, dix ans plus tôt, auraient sans doute été interdites. Alfred Latour renouvelle l'ornementation. Par ailleurs maints bibliophiles consacrent comme des chefs-d'œuvre les ouvrages où Schmied prodigue le noir, la pourpre et l'or et croit nécessaire de rivaliser avec les miniaturistes et les enlumineurs¹. Avec Chadel le bois à l'eau, assez abandonné depuis les charmantes évocations d'Henri Rivière, connaît une nouvelle faveur (*Fables de la Fontaine*).

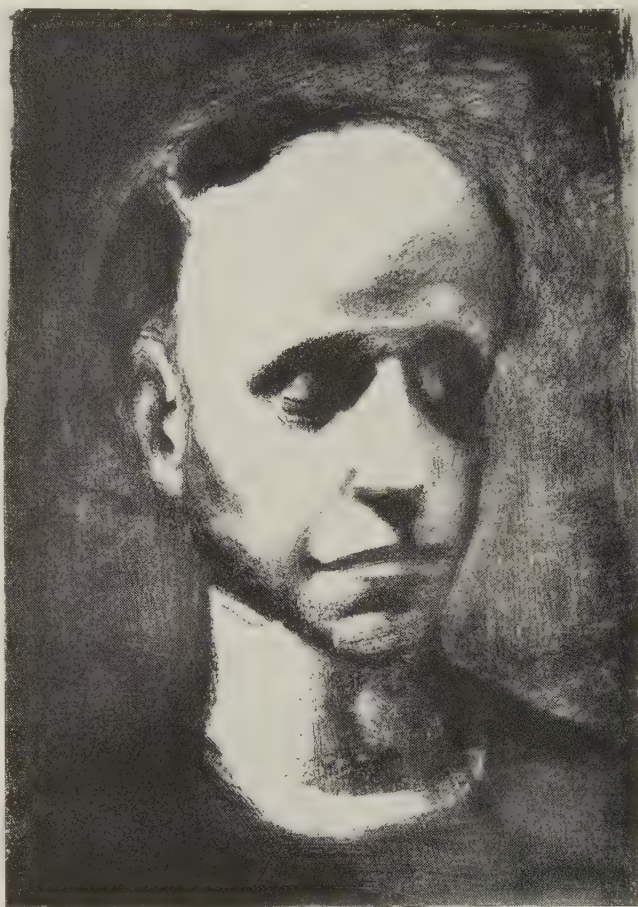


FIG. 5. — ROUAULT. PORTRAIT DE L'AUTEUR. Lithographie.

1. Roger Grillon, G. Cochet, Gallien, Le Breton, Boullaire, Bouquet, Pierre Noury, Alfred Latour, Thiollière, Barthélemy, Maximilien Vox, Sauvage, Gabrielle Faure, Baudier ont participé également à ce mouvement.



Cependant l'édition sursaturée abandonne peu à peu la xylographie et réhabilite les procédés mêmes que, depuis les exclusives de Bracquemond, on avait cru de bon ton d'interdire comme antitypographiques : l'eau-forte et la lithographie. Ne craignons pas d'y insister, la plupart des graveurs nouveaux, n'apprirent à traiter le cuivre ou la pierre que sur les instances d'un éditeur. Ensuite, se dégageant de toute servitude, ils graveront pour leur seul plaisir. La xylographie, au contraire, sauf de rares exceptions, restera tributaire du livre.

Les *Fêtes galantes* (Charles Guérin), *Paludes* (La Fresnaye), le *Tableau de l'Amour vénal* (Luc Albert-Moreau), le *Tableau des Courses* et de la *Vénerie* (Boussingault) ont été les annonciateurs de ce renouveau lithographique qui devait s'affirmer encore avec la *Promenade avec Gabrielle* (Laboureur), le *Poète assassiné* (Dufy), le *Serpent* (Jean Marchand), *Deux hommes* et la *Confession de minuit* (Berthold Mahn), *Pathelin* et *Poil de Carotte* (Berdon). Il suffit de consulter les catalogues de la jeune société des *Peintres-graveurs Indépendants*, qui lors de sa fondation (1923), comptait surtout des xylographes ou des aquafortistes, pour constater les nouvelles recrues que chaque année apporte aux partisans du procédé de Senefelder. Matisse, dont les premiers nus linéaires témoignaient d'une recherche des volumes poursuivie parfois jusqu'à la caricature, revient à un métier plus analytique dans ses suites d'odalisques, de danseuses et d'académies. Picasso groupe autour de femmes néo-grecques des enfants qui ressemblent à des amours. Charles Guérin, c'est Watteau à travers Verlaine : frottis légers, gris pâles en poussière (*Le Voyage égoïste*, *La Princesse de Clèves*, *Manon Lescaut*). Marie Laurencin poursuit dans son miroir une démonsse sans narines qui tour à tour joue à la poupée et à l'amour ; parfois la polychromie ajoute à l'agrément un peu superficiel de ces images. Dufy, comme ferait le flot marin, dépose à nos pieds des végétations aquatiques, des coquillages et des néréides et, fuyant les noms arbitraires que l'habitude impose aux apparences, recrée le monde et charge le même hiéroglyphe de signifier oiseau, vague ou lèvres. Vertès, nourri de Forain, de Lautrec, note avec une virtuosité extraordinaire des types et des décors d'aujourd'hui ; sa sensualité fait sa force. Dignimont, plus populaire, nous mène, en reprenant des refrains de caserne, dans les quartiers réservés ou les bals-musette. Mais c'est surtout à Luc Albert-Moreau et à Boussingault que revient l'honneur d'avoir, parmi les tout premiers, fait choix de la lithographie pour exprimer leur siècle et, forts d'une culture qui ne les paralyse pas, d'avoir approfondi les ressources d'une technique propre entre toutes à servir leurs dons. Les deux planches des *Boxeurs*, les *Grock*, l'*Équilibriste*, le *Bibliophile*, le *Skieur*, autant d'œuvres exécutées, parallèlement à l'illustration de la *Physiologie de la Boxe* et de la *Naissance du jour*, en parfaite connaissance des moyens graphiques, délicieusement orches-



FIG 6. — ALBERT BESNARD. LA TOULUPIE. Eau-forte.

trées et qui ne sont pas des ébauches hâtivement jetées mais des œuvres complètes et méditées en chacune de leurs parties comme une construction architecturale ou comme un poème. Boussingault n'excelle pas moins à situer dans un



FIG. 7. — LUC-ALBERT MOREAU. EIGHT, NINE, TEN... Lithographie.

décor moderne, et sans tomber dans l'anecdote, des types nouveaux ; son œuvre est aristocratique, on y respire une tristesse particulière, une grâce fière et désenchantée (*Les deux amies*, *Le Hall*, *Paris*). Plume, crayon, lavis, grattoir sont appelés tour à tour à l'enrichissement des estampes gravées par ces artistes et plusieurs d'entre elles méritent vraiment de figurer dans une anthologie aux côtés de Delacroix, de Daumier, de Redon, de Lautrec et de Bonnard. Ce dernier, qui depuis *Parallèlement* et *Daphnis et Chloé* (deux chefs-d'œuvre longtemps méprisés des bibliophiles à l'égal des *Histoires Naturelles* de Lautrec) avait abandonné l'estampe, s'est remis à graver sur cuivre ou sur pierre, sollicité par Ambroise Vollard et par E. Frapier (auquel nous devons la publication d'une série d'albums intitulés : *Maîtres et Petits Maîtres d'aujourd'hui*). Rouault, parallèlement aux grandes

eaux-fortes de *Guerre*, de *Misereve*, donne des suites de portraits, de paysages (*La petite Banlieue*), de clowns ou de prostituées (*Pitrerries*, *Démagogie*, *Èves déchues*), œuvres de clair-obscur où l'humanité grimace sur des fonds que la mort a ten-

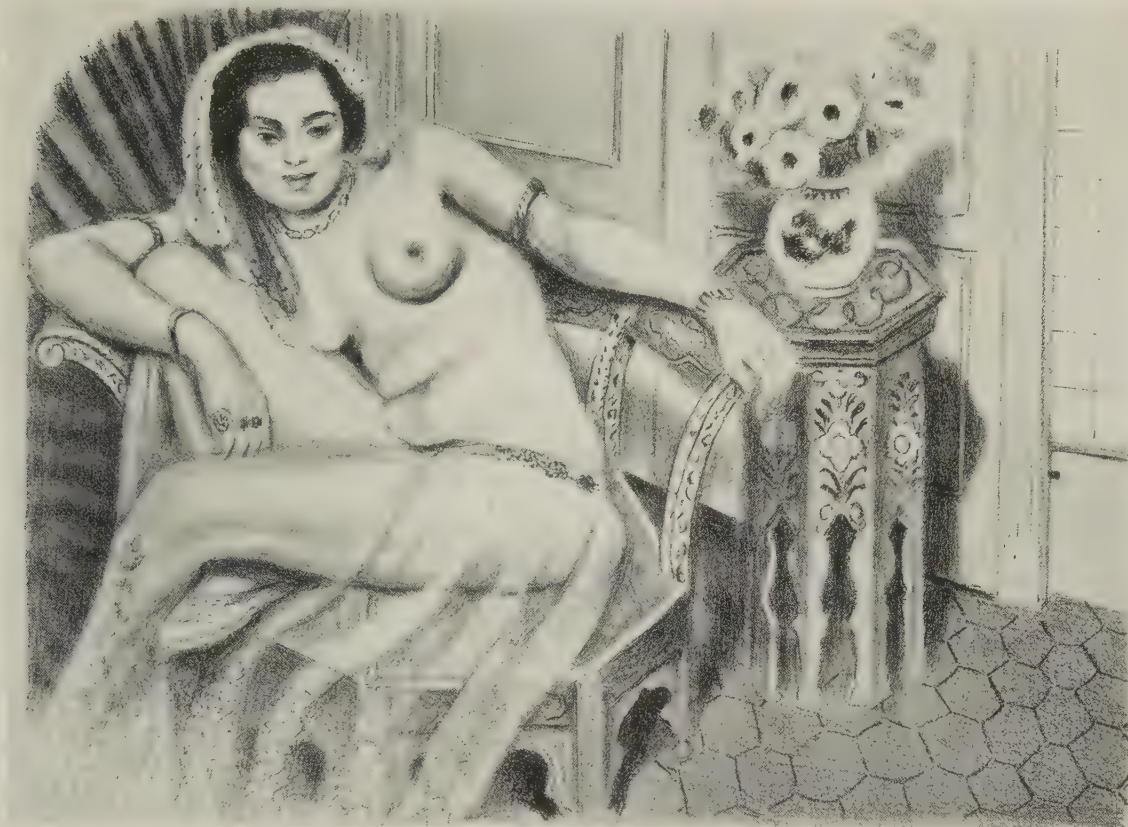


FIG. 8. — HENRI MATISSE. ODALISQUE. Lithographie.

dus de son plus beau noir ; Maillol caresse avec sérénité des nus pareils à des amphores, pesants, gonflés de sève et possédant cette admirable unité qu'on retrouve aussi bien dans l'illustration xylographique des *Églogues* de Virgile que dans les lithographies de *Belle Chair* de Verhaeren. Vlaminck, d'un air bon enfant, transforme l'Ile-de-France en pays de cataclysme. Marquet affirme sa puissance aussi bien dans le *Port de Naples* que dans le *Port de Boulogne*. Tour à tour Pascin, Utrillo, Derain, Marchand, André Mare, Girieud, Asselin, Lotiron, Thévenet, Vergésarrat, Céria, Gimmi, Max Jacob, H. David, Edy Legrand, Yves Alix, Annenkoff, Aléxiéeff, Marie Vitton, Yvonne Préveraud, s'associent à cette renaissance à laquelle on aimerait que Vuillard, Roussel, Signac, songeassent à nouveau, sans parler de deux grands lithographes qui s'ignorent : Louise Hervieu et Charles Despiau.

*
* *

En même temps que la lithographie l'eau-forte réapparaissait dans le livre. En esthétique comme en science, les vérités succèdent aux vérités ou, pour mieux



FIG. 9. — PICASSO, LES TROIS GRÂCES. Eau-forte.

dire, chaque affirmation s'efface devant une affirmation plus utile qui sera rejetée à son tour après qu'on en aura tiré l'essentiel. Ainsi, bien qu'elle eût régné magnifiquement sur deux siècles, l'eau-forte d'illustration semblait décidément compromise. Des arguments qu'on croyait sans réplique condamnaient tour à tour le hors-texte et les temps d'arrêt qu'il impose au lecteur, la gravure dans le texte et sa déplorable « cuvette », la ténuité des indications creusées par la pointe ou l'acide, leur lourdeur quand intervient l'aquatinte, bref leur incompatibilité avec un caractère d'impression donné en relief. Les partisans de l'eau-forte ne pouvaient guère citer avec quelque orgueil, de 1900 à 1914, que la *Bièvre et Saint-Séverin* (Lepère), *Dominique* (Leheutre), *l'Homme qui a perdu son ombre* (Naudin) et les ouvrages, inégaux d'ailleurs, qu'avaient signés Louis Legrand, Chahine, Jouas, Jeannot, Huard,

Hercher, G. Bruyer, etc. Aux abords de 1920, nous l'avons dit, une réaction contre le bois d'ornementation se dessine ; le procès fait à « l'illustration psychologique » est révisé ; on reconnaît alors que l'eau-forte plus que le bois — ce paysan à l'accent savoureux et gras mais au répertoire monotone — est capable de suivre les péripéties d'une action, les modulations de la pensée. Qu'on grave le dessin, si petit soit-il, sur un cuivre à la dimension du livre pour éviter la marque des biseaux, que les tailles soient combinées en pensant à leur

subordination à la matière typographique, l'eau-forte alors retrouve tous ses droits.

Ainsi, de toutes parts, de nouveaux graveurs surgissent et nous voyons successivement ceux-là mêmes qui avaient connu dans le bois les plus grandes réussites, prendre la pointe ou le burin. L'un des premiers J.-E. Laboureur, avec l'*Appartement des Jeunes Filles* et

Beauté mon beau souci, par le charme et la sûreté des jeux linéaires et de cette poésie graphique dont il était l'inventeur (conservant alors même qu'il usait de l'eau-forte la méthode et la décision d'un buriniste), opérait des conversions. La *Nouvelle Revue Française* fonde la collection des Tableaux contemporains où Dunoyer de Segonzac illustre *La Boîte* tandis qu'il continue pour la Banderole de commenter les récits de guerre de Dorgelès. Le branle est donné : Marie Laurencin, Pierre Laprade, Pascin, Chas Laborde, Daragnès, Falké, Asselin, Mainssieux, Dignimont, Gro-maire, Goerg, Coubine, Hermine David, Charles Martin, Marty, Bonfils, Siméon, Coussens, Foujita, Charles Martin, Edy Legrand, Valdo-Barbey, Pierre Dubreuil, Urbain, chaque mois apporte une nouvelle recrue ; des transfuges du bois, comme Jou, se joignent à eux. D'habiles exécutants, comme

Daragnès, Galanis ou Jacques Villon, curieux de toutes les techniques, de toutes les recettes, de toutes les époques, fraternisent avec les Brouet, les Vertès. Floraison un peu tumultueuse et qui ne va pas sans danger, car déjà nous voyons renaître les vieux errements qui, jadis, avaient provoqué la condamnation de l'eau-forte et, notamment, l'insubordination de l'image, l'invasion, toujours redoutable, de la couleur ou de l'aquatinte (on pousse l'hérésie jusqu'à rehausser des eaux-fortes au pochoir), la prédominance du métier, arme à deux tranchants, du métier redoutable dès qu'il implique plus d'habileté que d'inspiration. Par bonheur quelques-uns des plus grands artistes de notre époque —

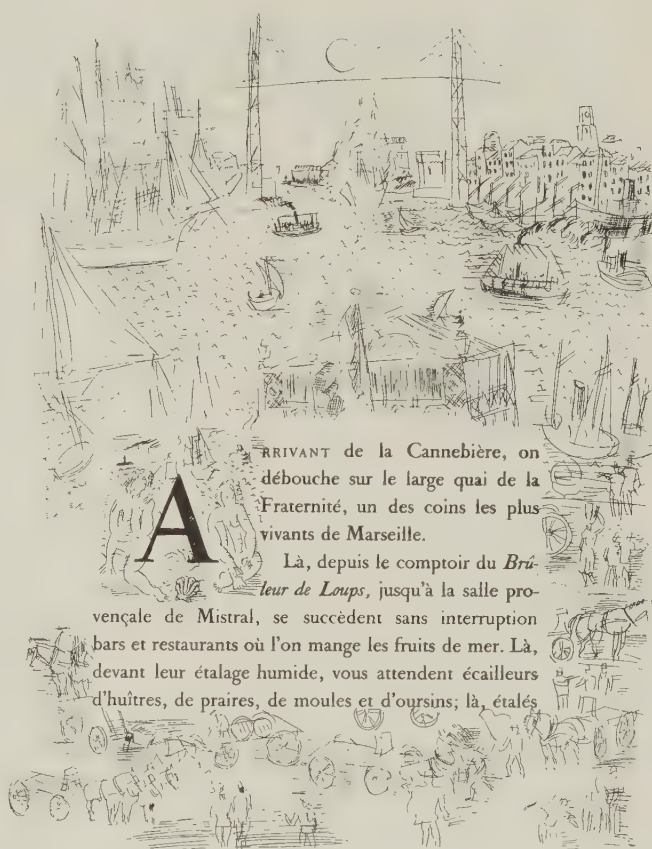


FIG. 10. — RAOUL DUFY. LA BELLE ENFANT. Eau-forte.
Vollard, éditeur.

et beaucoup à l'instigation d'Ambroise Vollard dont on n'oublie pas qu'il fut déjà, il y a trente ans, l'un des actifs propulseurs du renouveau lithographique — ont imposé ces dernières années à notre admiration d'importants ouvrages



FIG. II. — EUGÈNE BÉJOT. LES QUAIS DE LA MONNAIE ET DE LA GRAVE, A BORDEAUX. Eau-forte.

tous illustrés en taille-douce. Avant d'entreprendre *Simili* et la *Vie de sainte Monique* Bonnard s'initie à l'eau-forte avec *Dingo* ; Laprade, avec les *Amours de Psyché et de Cupidon*, prélude aux *Fêtes Galantes* et à *Sylvie* ; Chagall achève les *Ames mortes* et les *Fables de La Fontaine*, Rouault les *Réincarnations du Père Ubu*, *Guerre et Miserere*, Picasso le *Chef-d'œuvre inconnu* et les *Métamorphoses* d'Ovide. Dans *Bubu de Montparnasse* et l'*Appel du Clown*, Segonzac montre d'admirables dons de metteur en scène et d'analyste, cependant que les *Géorgiques* lui permettent à nouveau de toucher terre et de chanter d'une voix à la fois familière et majestueuse les travaux des hommes et le déroulement des saisons. Par des

moyens essentiellement graphiques Dufy, dans l'illustration de la *Belle Enfant*, capte mille sources de poésie. Les mises en pages sont d'une grâce et d'une ingéniosité éclatantes, les débuts de chapitres notamment, habillés d'un commentaire vibrant et comme argenté qui vient orner jusqu'aux lettrines et participer avec une légèreté et une assurance féériques à la création de l'atmosphère. L'intel-

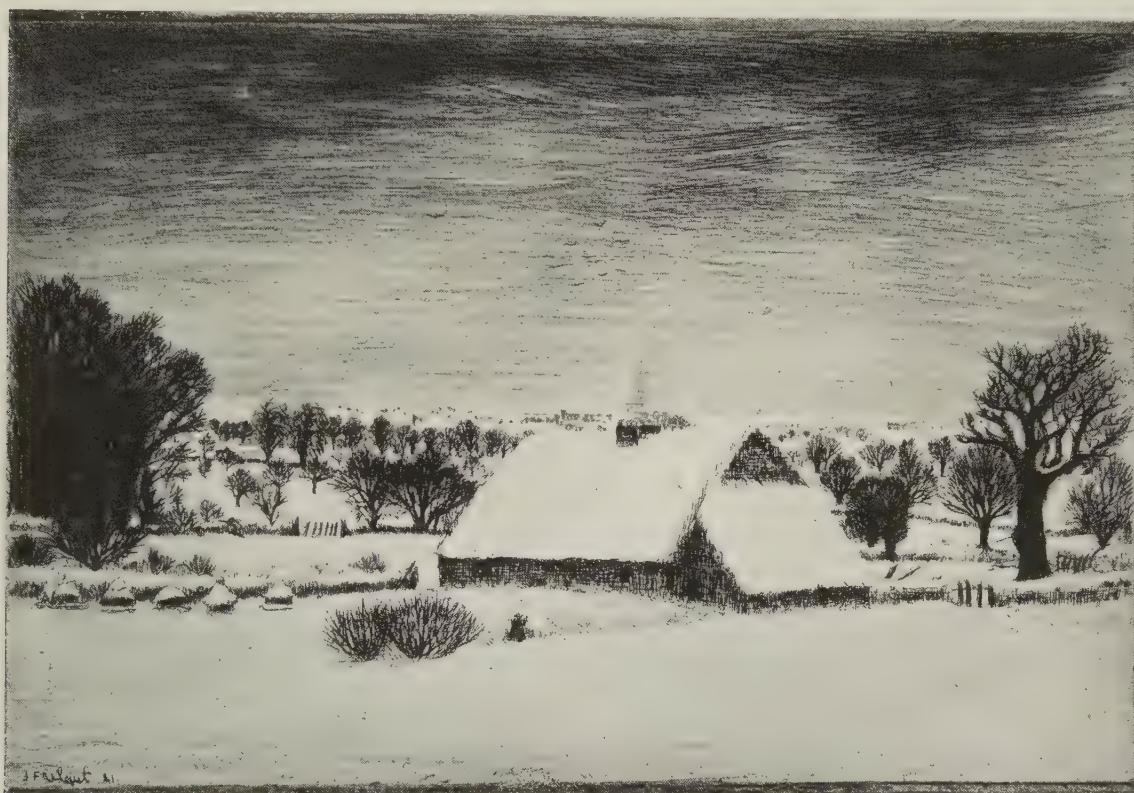


FIG. 12. — J. FRELAUT. PAYSAGE SOUS LA NEIGE. Eau-forte.

ligence et le goût de Laboureur se dépensent dans vingt ouvrages, Chas Laborde enrichit la chronique des grandes capitales ; le romantisme de Daragnès, qui met au service de toutes les techniques son ingéniosité et sa fantaisie, s'exalte aussi bien au contact de *Faust* et de *Tristan et Iseult* que de Giraudoux ; Aléxeieff et Edy Legrand réhabilitent l'aquatinte (*Dialogues de Monos et Una*, *Cantique des Cantiques*), Decaris le burin (*Discours sur les Misères de ce temps*, *Du sang, de la volupté et de la mort*).

Mais étudier surtout l'eau-forte en fonction du livre serait singulièrement en restreindre l'intérêt¹. Tout un groupe de paysagistes qui, nous l'avons vu,

1. Voici, à titre documentaire, le résultat d'une enquête ouverte par Plaisir de Bibliophile sur les dix plus beaux livres illustrés publiés du 1^{er} janvier 1920 au 31 décembre 1929 : Dorgelès, *Les Croix*

pratiquaient déjà l'eau-forte avant guerre, semblent avoir été peu tentés jusqu'ici par l'illustration. Il convient d'insister sur la qualité exceptionnelle

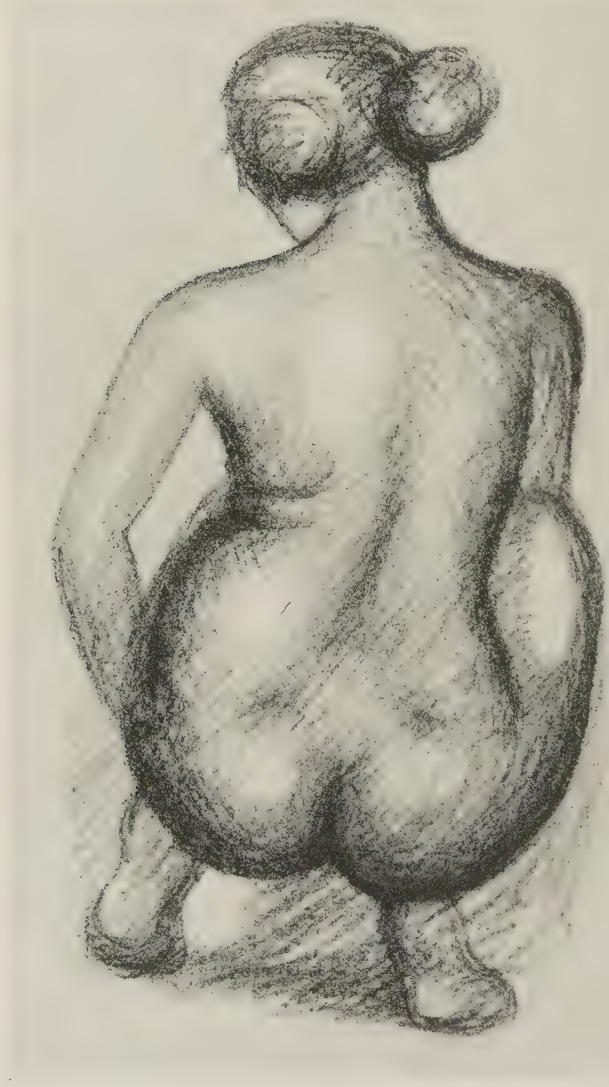


FIG. 13. — ARISTIDE MAILLOL. NU. Lithographie.

de l'œuvre de Frelaut, où la part du sentiment et celle du métier sont égales, où la précision du détail reste toujours subordonnée à la définition des grands rythmes et des grands plans ; jamais, depuis Camille Pissarro, on n'avait dit avec tant de sincérité et de force, la vie de la terre, le cours des saisons, la fusion de l'homme et de la nature. Tels sont aussi les pouvoirs d'un Léopold Lévy, d'un Vergésarrat, d'un Kayser dont l'œuvre à la fois spontané et réfléchi affirme des mérites de premier ordre. Tous trois — si différents qu'ils soient de tempérament — ont à la fois la nervosité et l'éclat, la familiarité et le style, un sens des sacrifices qui ne va jamais au détriment de la vie. Avec une aisance magnifique, un sens incomparable des raccourcis, des transpositions que réclame le langage de la gravure, un emportement joyeux et sain, une force pleine de frémissements, une mâle tendresse, Dunoier de Segonzac apparaît, dans ses eaux-fortes comme dans ses dessins, de la lignée d'un Jongkind ou d'un Rodin. La suite du *Morin*, les planches ins-

pirées par la *Ferme à l'Aire*, par Paris ou Versailles, par *La Neige à Combloux*,

de Bois (Segonzac) ; Maurice Denis, *Carnet de Voyage* (J. Beltrand) ; Comtesse de Noailles, *Les Climats* (Schmied) ; Montesquieu, *Lettres persanes* (Jou) ; Valéry Larbaud, *Beauté mon beau souci* (Laboureur) ; Colette, *Le Voyage égoïste* (Charles Guérin) ; Apollinaire, *Le Poète assassiné* (Dufy) ; Ch.-L. Philippe, *Bubu de Montparnasse* (Segonzac) ; *Fables de la Fontaine* (Chadei) ; Giraudoux, *Suzanne et le Pacifique* (Daragnès).



DUNOYER DE SEGONZAC

Les chênes-lièges

Eau-forte

aussi bien que *Fernande* ou le *Modèle à la mule*, révèlent un génie abondant qui réagit aussi librement en face d'un être humain que d'un paysage et retrouve sans effort les lois universelles qui président à toutes les techniques.

Rien ne serait plus vain que d'opposer la jeune société des *Peintres graveurs Indépendants* à la Société des *Peintres graveurs*, riche d'un glorieux passé et qui n'a cessé de donner des gages de sympathie aux talents les plus authentiques (tout dernièrement encore ne faisait-elle point appel à Frelaut, Segonzac et L.-A. Moreau ?). Le rapide examen de la gravure originale que nous esquissons ici portant sur ces vingt dernières années, nous fera-t-on grief d'avoir insisté particulièrement sur les forces nouvelles qui se sont révélées ? Des aînés comme Besnard (en dehors de quelques beaux portraits, de la *Lecture sous la lampe* et de la *Toilette* où s'affirme la jeunesse de son trait), ou comme Forain, ne se confient plus que rarement au cuivre ; Naudin n'a guère publié que les robustes eaux-fortes de l'*Ingénu*. Par contre, avec une claire intelligence des limites mêmes dans lesquelles devait se maintenir leur inspiration, avec la ferme volonté de ne faire aucun sacrifice à la mode ni à



FIG. 14. — PIERRE BONNARD. LE BAIN. Lithographie.

l'habileté (habileté officielle ou habileté d'avant-garde), conservant toujours cette finesse et cette mesure qui les retiennent dans un climat tempéré, Eugène Béjot (que la mort vient d'emporter si brusquement), Leheutre, Pierre-Louis Moreau, Jacques Beurdeley, Mac Laughlan, n'ont cessé d'augmenter leur œuvre et de maintenir, aux *Peintres-graveurs* (où nous retrouvons à leurs côtés Henri Rivière, Jeanniot, Dauchez, Eugène Delatre, Gustave Pierre, Malo Renault, Beaufrère, et, plus inégaux et sacrifiant davantage au brio ou au pittoresque, Chahine ou Gobo) des

traditions d'élégance, de finesse et de clarté. Si inactuel qu'ait pu paraître, aux yeux de certains, le souci de perfection commun à ces esprits, plus sensibles que lyriques et auxquels on ne saurait reprocher qu'un excès de mesure et de sens critique, il faut convenir qu'en un temps où l'*originalité*



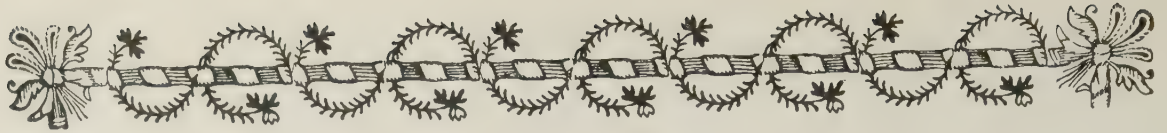
FIG. 15. — PAUL-LOUIS MOREAU. LE CHÂTEAU D'AUBENAS. Eau-forte.

d'aspect a compté surtout, ils ont sauvegardé les droits de la sincérité, rappelé sagement qu'hormis les cas exceptionnels où le génie atteint immédiatement aux sommets, sans guide et par des raccourcis, le talent doit procéder avec prudence et avec lenteur. Mettre en action toutes les ressources d'une technique, considérer que le fait même de répandre un dessin à plusieurs exemplaires exige que ce dessin soit chose méditée et non pas conçue et jetée au hasard, serait-ce donc user d'expédients ? La jeune gravure a souffert, autant, et plus peut-être que la peinture, de ce mépris pour « le fini » grâce auquel trop de

contemporains purent se satisfaire à si bon compte. On opposera, de la sorte, telle page décisive où Matisse, en quelques traits merveilleusement différenciés, résuma tout ensemble la forme et la couleur, aux improvisations du même peintre, curieuses comme document mais qui, certes, auraient pu ne pas être multipliées à cent exemplaires. Une ébauche, même en gravure, peut être passionnante : encore faut-il qu'elle s'impose par son caractère fulgurant. Combien de jeunes ont péché par vanité, prenant pour de l'audace ce qui ne valait pas davantage que l'application stérile de certains professionnels. La société des Peintres-graveurs est envahie par la médiocrité, mais les Peintres-graveurs Indépendants, à leur tour, se voient débordés, au bout de dix années à peine, par l'habileté (souvent déguisée en maladresse) ; s'ils ont fait généreusement confiance à Gromaire, Goerg, Pierre Dubreuil, Corneau, Makowski, par contre ce n'est point eux qui nous ont révélé Mateo Hernandez, Berdon, Thévenet, La Patellière, André Jacquemin, J. Hecht, Pierre Guastalla (fondateur d'un nouveau groupe où figurent la plupart de ces derniers noms). Déjà, d'ailleurs, en réaction contre ceux que M. Coppier appelle « les graveurs pressés », nous voyons s'affirmer chez Coubine, Waroquier, Céria ou Balgley, ce besoin d'ordre et de pureté qui les éloigne aussi bien du débraillé que des « cuisines » méticuleuses. Un Frelaut, un Léopold Lévy, un Vergésarrat, renouent non sans fierté avec leur passé, et ce passé n'a point vieilli. L'œuvre gravé d'un Bonnard, celui d'un Maillol, d'un Segonzac, attestent la sérénité avec laquelle leurs auteurs ont traversé l'une des périodes les plus fiévreuses de l'art français¹. Ainsi la vitalité de notre école de gravure ne paraît nullement menacée. Peut-être dans son ensemble a-t-elle oublié trop un de ses rôles essentiels qui serait, suivant Baudelaire, de « constituer les archives de la vie civilisée ». Une récente exposition de Portraits montrait, d'autre part, combien rares sont les effigies que peut opposer le ^{xx}^e siècle à celles que gravèrent Degas, Manet, Claude Gaillard, Pissarro, Zorn, Renoir, Rodin, Lautrec, Carrière ou Redon. Moins durable que la médaille, mais assurée, comme elle, par sa multiplicité, d'échapper à la destruction, l'estampe possède une valeur de témoignage qu'elle ne saurait oublier. Heureusement l'art contemporain semble vouloir sortir enfin de son isolement superbe et se réconcilier avec les apparences. Après des années d'abstinence, la gravure, à son tour, se réadapte et s'humanise. Demain, l'anecdote retrouvera des partisans ; les scènes de genre ne seront plus interdites ; on ne traitera plus d'esclave qui tentera d'être fidèle à un être déterminé ou de fixer le visage multiple et changeant d'une époque ; il sera permis d'être ému et de l'avouer, de se montrer aussi sensible à la grâce qu'au caractère, d'aimer également ce qui passe et ce qui dure. Grâce à ces libertés reconquises, l'estampe originale connaîtra sans doute une ère de prospérité nouvelle.

Claude ROGER-MARX.

1. De la crise cubiste, seules quelques rares estampes de Picasso, Braque, Marcoussis, Lurçat, T. Tzara, portent l'empreinte.



BIBLIOGRAPHIE



ARCHITECTURE ET SCULPTURE MÉDIEVALES

par Robert DORÉ

L'architecture et la sculpture françaises du moyen âge ont fait récemment l'objet d'un nombre important de bons travaux qui contribueront à enrichir la connaissance qu'il faut avoir de cette grande époque. On ne dira jamais assez quels prodigieux bâtisseurs furent les Français du temps de Louis VII, de Philippe Auguste et de saint Louis. Mais c'est aussi une satisfaction de voir l'archéologie médiévale perfectionner ses méthodes, pousser plus loin ses analyses et aboutir à des conclusions de plus en plus assurées.

Voici tout d'abord un ouvrage d'ensemble écrit par un professeur qui fut lui-même élève de Lefèvre-Pontalis : c'est le **Memento pratique d'archéologie française** de M. Vincent Flipo (Firmin-Didot). Il s'agit en réalité d'un véritable manuel embrassant les architectures religieuse, monastique, civile et militaire, la décoration, le mobilier, le costume et l'iconographie. Il est destiné aux débutants et aux curieux, mais les spécialistes feront aussi leur profit de cet ouvrage qui, dans sa brièveté relative, renferme tant de précisions.

L'auteur a justement rappelé le sens tout relatif dans lequel il faut parler, au moyen âge, d'écoles d'architecture ; on dispute encore sur leur nombre et leurs limites géographiques. Les divisions auxquelles l'auteur s'est arrêté nous paraissent vraiment les meilleures qu'on ait jusqu'ici adoptées ; ce sont d'ailleurs à peu près celles de Lefèvre-Pontalis. Après les productions uniformes de l'art impérial ou carolingien apparaît, avec le XII^e siècle, un art extrêmement divers et libre.

On nous permettra cependant de critiquer l'expression « école romane du Parisien » alors que cette école, aujourd'hui si mal représentée, englobait l'Île-de-France, la Champagne et le Nord de la France. Nous ne croyons pas, d'autre part, qu'il convienne de ranger l'école de Provence dans la catégorie des écoles voûtées avec éclairage direct :

peu nombreuses sont dans cette région les églises à bas côtés et moins nombreuses encore celles dont la nef est éclairée. Une minutieuse étude sur place serait nécessaire en outre pour affirmer que, à l'origine, la cathédrale d'Orange avait sa nef flanquée de chapelles latérales. L'école d'Auvergne et l'école de Languedoc n'existent vraiment que par un petit nombre de grands monuments ; quant aux églises rurales du Languedoc, la vérité c'est que personne ne les connaît et que la région est encore à explorer ; la prédominance des églises sans collatéraux ni transept ne laissait d'ailleurs aux constructeurs qu'un nombre restreint de solutions.

« La nef unique, dit M. Flipo, présentait le grave inconvénient de restreindre les dimensions intérieures des églises. » Cela est vrai des églises auvergnates et provençales ; mais il faudrait rappeler l'existence, dès le XII^e siècle, dans le Midi, de nefs voûtées atteignant ou dépassant 15 mètres de largeur (Die, Saint-Pons, Silvanès), et d'où dérive probablement le gothique méridional.

Quant à cette école gothique du Midi, si l'auteur estimait que c'était sortir du cadre qu'il s'était tracé que d'en expliquer les origines, du moins pensons-nous qu'elle méritait mieux que quelques lignes dédaigneuses et qu'il aurait fallu donner à des Français du Nord le désir d'admirer les grandioses vaisseaux d'Albi et de Perpignan. A tout prendre, cette architecture sans ornements, dont les toitures basses laissent les murailles se profiler directement sur le ciel, n'a-t-elle pas quelque chose de plus logique et de plus net que l'architecture septentrionale qui expose aux intempéries le fouillis de ses fragiles dentelures ? Quoi de plus naturel, en somme, que de réunir l'assemblée des fidèles sous ces vastes arceaux : point de piliers, point de recoins sombres, point d'angles morts : tous à la vue de chacun, chacun à la vue de tous ?

Nous regrettons également que l'auteur n'ait pas donné quelques détails sur la curieuse famille

des églises à trois nefs de l'Est de la France : de nombreux exemples se voient jusque dans la Champagne du Sud ; ces églises rappellent celles de l'Anjou mais ne paraissent pas avoir de rapport avec elles.

Négligeons ces points de détails et reconnaissons que M. Flipo a fait dans un langage très clair, un tableau complet et précis. Il a choisi son illustration avec une pertinence remarquable, donnant une large place à des monuments peu connus. Texte et gravures ont été tirés séparément avec le plus grand soin en sorte que le *Memento* de M. Flipo est non seulement un bon ouvrage mais encore, matériellement, un très beau livre.

Après l'ouvrage didactique de M. Flipo en voici un d'un caractère plus transcendant.

Dans ses **Églises romanes, filiations et échanges d'influences** (Renaissance du Livre), M. Jean Valéry-Radot étudie plusieurs problèmes qui ne dépendent pas absolument les uns des autres mais qui gravitent autour d'une idée centrale : distinguer l'imitation de la création.

Si, à de certains moments, des solutions analogues ont pu être adoptées simultanément par des architectes qui s'ignoraient, cependant les édifices, comme les idées, s'engendrent souvent les uns les autres ; mais la réalité de ces filiations doit être fortement prouvée. Influences politiques, militaires, religieuses, économiques, personnelles, se sont entremêlées un peu partout ; d'autre part, la disparition de nombreux monuments nous prive d'intermédiaires et de termes de comparaison, d'où la nécessité de reconstituer, quand faire se peut, les églises détruites ou de retrouver la disposition primitive de celles qui ont été transformées. Enfin, importance des grands monuments qui sont beaucoup moins des aboutissements que des modèles. L'étude des églises rurales est encore à faire dans beaucoup de régions et elle révélera l'existence de curieuses *familles* locales.

Après avoir rappelé le caractère uniforme de l'architecture lombarde et expliqué comment, au XI^e siècle, elle a régné sur le versant méditerranéen de la France, l'auteur montre comment, dans les dernières années de ce siècle, la construction de l'abbatiale de Cluny est un fait nouveau qui rompt brusquement avec la tradition lombarde et crée une architecture bourguignonne : de Cluny, en effet dérivent Paray, Autun, Saulieu, Beaune, Semur, Langres, la Charité. Nous voyons ensuite pourquoi la formule de la Madeleine de Vézelay, plus simple que celle de Cluny, a eu une filiation plus nombreuse de monuments secondaires. Ainsi, brusquement, la diversité du XII^e siècle a remplacé l'uniformité du XI^e.

La Normandie offre, comme la Bourgogne, deux types : celui de Saint-Étienne de Caen et celui de Jumièges qui ont chacun fait école en Angleterre.

Dans un autre chapitre sur les églises à coupes, nous voyons comment l'ancienne cathédrale de Périgueux a influencé celle d'Angoulême, mais comment le plan de celle-ci vient de Cahors par l'intermédiaire de Souillac.

L'ouvrage est accompagné de photographies très bien choisies et d'élévations géométrales placées côte à côte et ramenées à la même échelle : nous ne saurions trop vanter l'utilité de ces rapprochements.

M. Georges Huard a publié, voici bientôt trois ans, sur *L'Art en Normandie*, un volume d'ensemble qui n'a pas son pareil. M^{lle} Denise Jalabert vient de reprendre une partie de ce beau sujet dans son **Art normand au moyen âge** (Renaissance du Livre).

Nous ne pourrions ici que redire tout le bien que M. Aubert a dit de cet ouvrage dans notre numéro d'août.

La sculpture française au début de l'époque gothique (1140-1225), par M. Marcel Aubert (Éditions du Panthéon et du Pégase), est encore un de ces ouvrages de synthèse dont la lecture rassemble et fixe les idées. Rien de plus passionnant que l'étude de ces périodes de transition ; rien de plus utile que de montrer, derrière les définitions rigides dont il est impossible de se passer, la complexité des courants intellectuels et artistiques. Les progrès de la technique et les changements du goût peuvent s'entrecroiser avec les imitations d'un même modèle.

De 1140 à 1225, la sculpture française n'est plus tout à fait romane et n'est pas encore gothique. Les premiers portails qui annoncent le nouveau style sont celui de Saint-Denis et le portail royal de Chartres : ils se distinguent des portails romans par le fait que la sculpture, de décorative qu'elle était, devient strictement monumentale ; l'invention des statues-colonnes accuse le changement et si nous voyons moins bien que M. Aubert comment ces statues dérivent des portails languedociens, il est au moins évident que le Jugement dernier de Saint-Denis dérive de celui de Beauclieu. Tandis que des influences languedociennes se voient à Étampes, le portail royal de Chartres inspire ceux de Cahors (M. Aubert nous paraît avoir raison contre M. Rey), de La Charité, du Mans, de Bourges (portails nord et sud).

Le style de toutes ces sculptures est encore roman. Le portail de droite de la cathédrale de Paris, exécuté vers 1165, est vraiment la première manifestation de cet art « apaisé, grandiose et solennel » qui sera celui du XIII^e siècle. Le nouveau style se répand aussitôt en Bourgogne et en Languedoc (partie de Saint-Gilles, cloîtres de la cathédrale d'Avignon et de Saint-Bertrand de Comminges, portail de Valcabrière). La Provence conserve les traditions romaines et romanes mais certaines des grandes figures du cloître d'Arles nous paraissent devoir quelque chose à l'art de Chartres.

Aux environs de 1200, le culte de la Vierge continue de se développer et inspire les portails de Senlis, Mantes, Sens, Laon, Chartres (portails nord et sud), enfin le portail de gauche de la cathédrale de Paris qui « marque le plein épanouissement de la sculpture gothique ».

88 planches accompagnent ce texte et font du livre de M. Aubert un ensemble extrêmement suggestif.

C'est une satisfaction pour l'esprit de voir combien M. Aubert s'accorde sur tous ces points avec Mme Lefrançois-Pillion qui vient de donner une nouvelle édition de ses **Sculpteurs français du XIII^e siècle** (Plon). Nous laisserons donc de côté ce qui touche à l'histoire de la plastique proprement dite, à la chronologie des portails gothiques, pour louer la compréhension avec laquelle l'auteur parle de cette époque où le génie français, renouvelant les merveilles de l'Attique, atteignit à son tour les sommets du classicisme éternel. Le XIII^e siècle épure les traditions mêlées de l'art roman, son symbolisme n'a rien d'outrancier, souvent même il puise sans arrière-pensée dans le grand livre de la nature ; la sécularisation de l'art, à la fin du XII^e siècle, donne à la sculpture une sérénité qu'elle n'avait pas au temps où prédominait l'influence monastique ; elle a aussi un caractère moins personnel, plus collectif, dû à l'organisation déjà puissante des métiers ; mais l'auteur nous rappelle qu'il ne faut pas trop restreindre la part des initiatives personnelles ; cette part, c'est l'humilité des artistes qui nous la cache ; les cathédrales ne sont pas plus que nos *buildings* œuvre spontanée jaillie du génie populaire. En des pages charmantes l'auteur nous montre quel étonnant mélange de liberté et de soumission, quelle probité et quelle allégresse présidaient alors aux travaux des artistes. Ces justes idées commencent heureusement à tomber dans le domaine public.

En traitant de l'influence probable de modèles gréco-romains aujourd'hui disparus sur la sculpture du Nord de la France, l'auteur rappelle avec raison que la sculpture française a évolué à peu près comme la sculpture grecque, que les draperies de la Visitation de Reims pourraient aussi dériver d'antécédents gothiques et que la légère infériorité de ces figures par rapport aux antiques doit provenir du fait que les sculpteurs du XIII^e siècle n'avaient pas la pratique du nu.

Un répertoire des sculptures monumentales du XIII^e siècle et un index où on a eu la bonne idée d'inclure les sujets iconiques terminent ce bel ouvrage.

Le portail occidental d'Amiens, sujet d'un paragraphe du livre de Mme Lefrançois-Pillion, fait l'objet d'un livre entier de M. Wolfgang Medding : **Die Westportale der Kathedrale von Amiens und ihre Meister** (Augsbourg, Benno Filser). L'auteur y étudie l'origine du style d'Amiens, les rapports

de ce style avec celui de Paris, son influence sur celui de Reims, enfin sa descendance. Mais le chapitre essentiel est celui où M. Medding traite de la *Question des maîtres* et où il tâche de préciser la part des différents artistes dont il discerne la main : le maître du Beau Dieu, celui du portail de la Vierge, celui de la reine de Saba, celui de saint Ulphe, etc. Il faut avouer que tout cela est bien fragile en dépit d'observations ingénieuses. Est-ce donc la destinée de la critique allemande d'osciller toujours entre la négation de choses vraisemblables et des affirmations non parfaitement démontrées ?

MM. le chanoine A. Auriol et Raymond Rey donnent en 360 pages in-16 une monographie de la **Basilique Saint-Sernin de Toulouse** (Paris, Didier ; Toulouse, Privat) qui ne laisse rien à désirer et a renouvelé le plaisir que nous a laissé la visite de cette magnifique église. La première partie, architecture et sculpture, est l'œuvre de M. Rey qui, tout en décrivant minutieusement l'édifice, n'oublie pas de parler de ces « filiations et échanges d'influences » dont M. Vallery-Radot a étudié quelques exemples typiques. L'origine de la basilique toulousaine, c'est l'illustre basilique Saint-Martin de Tours ; les intermédiaires sont la cathédrale de Clermont-Ferrand, Saint-Aignan d'Orléans, Saint-Martial de Limoges, Sainte-Foy de Conques ; la descendance, Saint-Jacques de Compostelle : ces monuments constituent une famille à part : ce sont des églises de pèlerinage faites pour la circulation de grandes foules et pour l'éclat des cérémonies.

La sculpture de Saint-Sernin tient une place capitale dans la prodigieuse renaissance du XI^e siècle. Quels progrès accomplis depuis le linteau de Saint-Genis-des-Fontaines, exécuté en 1010 ! Le rôle primordial du Languedoc dans cette renaissance n'est pas douteux. Quant aux modèles qui l'inspirèrent, il ne faut pas leur reconnaître une origine uniforme comme on a tendance parfois à le faire ; M. Deschamps a eu raison de dire que tout fut bon : miniatures, broderies, tissus, mosaïques, bijoux barbares, terres cuites estampées, marbres gallo-romains, ivoires byzantins ou arabes.

La partie consacrée au mobilier et à la décoration est l'œuvre de M. le chanoine Auriol. Félicitons-le de déplorer la disparition, du fait de Viollet-le-Duc, des curieuses armoires à reliques que le XVII^e siècle avait disposées dans les chapelles du déambulatoire. L'ouvrage finit par une excellente étude archéologique de la crypte et une description du trésor où l'on n'a pas omis de citer les objets aujourd'hui disparus ou transportés ailleurs.

Une autre monographie vient d'être consacrée par M. le chanoine Chenesseau à l'**Abbaye de Fleury, à Saint-Benoît-sur-Loire** (Paris, Van Oest). C'est un fort ouvrage in-quarto de 244 pages et 89 planches qui, venant avec l'excellente petite monographie de

M. Banchereau et la notice de M. Aubert dans le *Congrès archéologique* d'Orléans, semble vraiment définitif. Après deux parties consacrées à l'histoire et à la vie de l'abbaye vient une troisième partie consacrée à la description des bâtiments conventuels et de l'église heureusement conservée. Particulièrement intéressants sont les paragraphes consacrés à la « Place du clocher-porche parmi les édifices analogues » et aux « Sources d'inspiration des chapiteaux ». Les chapiteaux du porche ne sont pas sans rappeler ceux de Moissac mais ils leur sont un peu inférieurs bien qu'ils aient été exécutés quelques années plus tard ; comme à Moissac, l'ornement est beaucoup mieux réussi que la figure ; l'auteur les rapproche aussi, et avec raison, de chapiteaux berrichons, auvergnats et bourguignons, mais il devrait préciser que la plupart des monuments qu'il cite à titre d'exemple sont postérieurs au porche de Saint-Benoît. Quant aux chapiteaux corinthiens, ils dérivent manifestement de modèles antiques et annoncent les imitations encore plus belles que réaliseront la Bourgogne et la Provence au milieu et à la fin du XII^e siècle. En somme, l'auteur ne nous paraît pas avoir accordé à ces sculptures qui remontent aux environs de 1100 l'importance que mérite leur ancienneté. Il a par contre raison de ne pas s'obstiner à expliquer par des symboles une foule de scènes fantaisistes qui ornent une partie de ces chapiteaux et de rappeler à combien de sources diverses puisaient les artistes, sans oublier, lorsque c'est, comme, ici le cas, les représentations de mystères, les spectacles offerts par les jongleurs et les ménageries ambulantes.

Quant à l'église elle-même, si M. Chenesseau éprouve quelque difficulté à la classer, c'est que l'Orléanais était, au XII^e siècle, un des grands carrefours d'influences de la France.

Signalons, pour terminer cette revue, une brochure de M. Perrault-Desaix : **Recherches sur Neuvy-Saint-Sépulcre et les monuments de plan ramassé** (Paris, Ernest Leroux). Elle débute par une introduction concernant le Saint-Sépulcre, l'origine du plan (mausolées antiques), la fortune de ce plan et la filiation du Saint-Sépulcre. Vient ensuite l'étude critique de l'église de Neuvy-Saint-Sépulcre. Exposer ici en quoi l'auteur ne s'accorde pas, quant à la date de la rotonde, avec MM. Jean Hubert (*Bulletin Monumental*, 1931) et Deshoulières (*Bulletin des Antiquaires de France*, 1916) sortirait du cadre de ces comptes rendus. Mais nous devons avouer — est-ce défaut de clarté — que l'auteur ne nous a pas convaincu.

Robert DORÉ.

REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY

La Construction de l'Arsenal. — De nouveaux documents d'archives permettent à M. L. Battifol de rectifier l'histoire de la construction de l'Arsenal (*Revue de l'Art*, mai et juin 1931). Les mémoires d'un intendant du duc de Maine, un certain Pierre-



FAÇADE SUD DE L'ARSENAL CONSTRUITE PAR GERMAIN BOFFRAND.
(d'après une gravure de Milcent, 1732).

Jacques Brillon, dont on possède le manuscrit, ont été principalement utilisés par l'auteur. Ainsi nous sommes en état de suivre les étapes de la construction et d'apprécier le rôle des artistes qui ont travaillé au monument, en particulier celui de l'architecte Germain Boffrand.

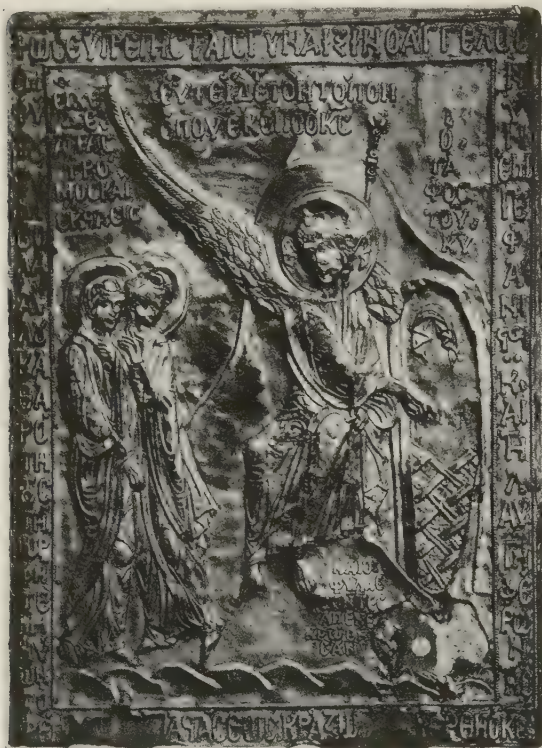
Le problème des dessins de Claude Lorrain. — M. Kurt Gerstenberg (*Old Master Drawings*, juin



CLAUDE LORRAIN. PAYSAGE (dessin).
(Turin, Bibliothèque Royale).

1931) étudie les dessins de Claude Lorrain et l'influence que ce maître a exercée sur les dessinateurs

néerlandais, italiens et français. Une série de problèmes concernant ces dessins ont été abordés déjà par maints critiques. M. L. Demonts s'est efforcé d'en déterminer l'ordre chronologique (*Les dessins de Claude Gellée, dit le Lorrain*, Paris, 1923) ; M. A. M. Hind (*Burlington Magazine*, XLVIII (1926, p. 191) a contribué plus que tout autre à déceler un grand nombre de pseudo-Lorrain appartenant aux Néer-



LES SAINTES FEMMES AU SÉPULCRE (plaque en or).
(Musée du Louvre.)

landais (en particulier à Gaspar Van Wittel) ; M. Dobroklonsky a mis en lumière le rôle de l'élève italien de Claude, Giovanni Domenico Desiderii (*Burlington Magazine*, LVIII (1930, p. 109) ; M. Rudolf

Baer celui de Giovanni Francesco Grimaldi : *Paul Bril, Studien zur Entwicklungsgeschichte der Landschaftsmalerei um 1600* (Fribourg, 1930, p. 69) ; Hans Werner Schmidt celui de Salvator Rosa (*Die Landschaftsmalerei Salvator Rosas*, Halle a/S., p. 7 et 32), dont les dessins ont été souvent confondus avec ceux de Claude Lorrain. Parmi ses adeptes français les dessins de Gaspard Dughet témoignent de l'influence de Claude (K. Gerstenberg, *Die ideale Landschaftsmalerei, ihre Begründung und Vollendung in Rom*, Halle 1923, p. 117 et suiv. ; O. Grautoff, *Handbuch für Kunstwissenschaft : Die Malerei um Barockzeit in Frankreich & Spanien*, Wildpark, Potsdam 1928, p. 281 ; M. Hind, *Catalogue of the drawings of Claude Lorrain*, 1926), aussi bien que ceux des deux Patel, Pierre Patel (1620-1677) et Pierre-Antoine Patel (1648-1707). M. K. Gerstenberg montre l'importance des problèmes posés et l'état où en sont les études sur le sujet en question.

L'Exposition de l'art byzantin. — M. Louis Bréhier publie (*Formes*, mai 1931), à l'occasion de l'Exposition de l'art byzantin au pavillon de Marsan, un aperçu général de l'art de Byzance. « Byzance, dit-il, a été le lien entre l'Orient et l'Occident. Les Byzantins, à l'origine Romains hellénisés, ont été les seuls Occidentaux qui aient réussi à s'assimiler le génie asiatique. Ils ont pris à l'Orient des procédés techniques et un style qu'ils ont cherché à accommoder à la tradition gréco-romaine. » Cet art, oriental d'inspiration, est tout autre que l'art asiatique. « Du passé hellénique il a gardé le sens de la mesure et des proportions, l'intérêt pour la figure humaine et pour le portrait, le goût de la noblesse des attitudes et de l'harmonie des lignes qui s'exprime aussi bien dans les profils de ses édifices que dans les draperies de ses figures majestueuses. » La variété dans le temps et dans l'espace est le trait le plus étonnant de cet art longtemps méconnu. Ces formes, sous Justinien, à la période iconoclaste, sous la dynastie macédonienne (IX-XI^e siècles), à l'époque des Paléologues, présentent une diversité étonnante. M. Bréhier montre enfin le rapport étroit qu'il y a entre les œuvres de cet art et ses lois, ses conventions, son esthétique.

CORRESPONDANCE

A la suite de la note de M. Malkiel Jirmounsky, parue dans notre fascicule de mai, p. 327, nous avons reçu la lettre suivante que nous nous faisons un plaisir d'insérer.

Monsieur le Directeur,

Je m'autorise de l'intérêt avec lequel la Gazette des Beaux-Arts a touché plusieurs fois au « problème de Giorgione » pour vous présenter quelques

remarques au sujet des articles de votre savant collaborateur.

Il s'étonne à plusieurs reprises d'être plus érudit que moi, ce qui est pourtant la chose la plus naturelle du monde. Son étonnement cessera s'il veut bien remarquer que je n'ai pas tenté de citer tout les témoignages de critiques ou de collectionneurs, mais seulement ceux qui avaient contribué à former sur Giorgione le jugement de l'histoire. A ce point de

vue, le palmarès tombé de la plume de Balthazar Castiglione et l'inventaire d'un collectionneur du ^{xvii}e siècle peuvent être considérés comme négligeables.

Mais voici qui a plus d'intérêt. Des documents publiés par le *Jahrbuch* de Prusse, ainsi que des photographies aux rayons X de la fameuse *Vénus* de Dresde paraissent dans la *Gazette*, dont votre collaborateur affirme qu'ils tranchent la question de l'identité, contestée par moi, du tableau de Dresde et d'un tableau de Giorgione signalé au ^{xvi}e siècle dans une collection vénitienne.

Je rappelle d'un mot le problème. Au ^{xvi}e siècle, Michiel et, un siècle plus tard, Ridolfi ont vu chez un collectionneur de Venise une *Vénus avec un Amour*, dont ils disent qu'elle a été commencée par Giorgione et achevée par Titien. Ridolfi ajoute que l'Amour tenait en main un petit oiseau. Au ^{xix}e siècle, Morelli, devant une *Vénus* du Musée de Dresde, s'est écrié : « Voici le tableau de Giorgione », et la critique entière a marché sans mot dire. On savait que l'Amour avait été enseveli sous des repeints, à la suite de maladroitesses restaurations. On vient de lancer les rayons X à la découverte de cet Amour enseveli.

Ce sont les résultats de ces sondages que la *Gazette* publie d'après le *Jahrbuch* et, bien qu'ils soient désastreux pour la thèse giorgioniste, ils sont accompagnés d'un commentaire favorable à cette thèse. Ainsi le Giorgionisme reste-t-il d'accord avec lui-même, fidèle à ce *credo quia absurdum* qui est son principe invincible et secret. Que nous montre cette photographie ?

1° Elle nous révèle le pied droit de la déesse que les repeints avaient recouvert. Ce pied droit reproduit exactement le dessin de celui de la *Vénus* de Titien des Offices ; ce qu'on pouvait aisément imaginer, puisque les deux figures sont, pour les jambes et le torse, superposables.

2° Le bras droit de l'Amour révélé par les rayons X, jeté hardiment de côté, selon une attitude chère à Titien, tient de sa main grassouillette une flèche, ce qui n'a rien d'inattendu.

Et l'oiseau ? Point d'oiseau. Les rayons X ne semblent point en avoir vu. Alors le photographe a complété leurs révélations et imaginé une main sur laquelle pose un passereau, les ailes déployées comme un avion.

Nous attendrons de nouveaux témoignages pour savoir si cette « reconstitution » est présentée comme une chose sérieuse, ou s'il faut croire à une mystification. Pour le cas où ce serait sérieux, nous nous trouvons devant une telle infirmité du sens visuel que la critique reste désarmée. Comment discuter avec le photographe, avec le dessinateur, avec l'historien qui a pu penser une seconde que Giorgione, Titien, ou n'importe quel peintre, s'était permis de jeter dans l'air cette main sans l'emmancher à un bras possible. Hélas ! tant que les historiens de l'art

ne seront pas astreints à quelques séances de dessin d'après nature, rien ne pourra éviter le retour de pareils malheurs. On nous promet des révélations étourdissantes par la vision indiscrete des rayons X. Souhaitons qu'un peu de bon sens visuel guide les interprétations.

Ainsi donc le Giorgionisme continue. Un admirateur échauffé nous détaillera la fantaisie spirituelle de cette main sans bras, collée à l'oreille comme une cocarde. Les historiens plus pondérés paraîtront manquer de cœur ou d'intelligence, s'ils déplorent qu'un nouveau pavé — et de quelle taille — vienne achever cet infortuné Giorgione, martyr de l'admiration, saint Étienne de l'histoire de l'Art. Continuons pourtant à le chercher sous la pyramide des pavés, sous ces témoignages lapidaires du culte de ses fidèles.

Votre collaborateur conclut avec bon sens par de sages réflexions sur le respect qui est dû aux attributions traditionnelles, tant que des faits incontables ne viennent pas les contredire. J'admirerais avec plus de sécurité ces raisonnables remarques si j'étais plus assuré qu'elles sont adressées à Morelli qui, un jour, a changé l'auteur d'un tableau, sans apporter l'ombre d'un fait, ni l'ombre d'une raison.

Veuillez agréer, Monsieur le Directeur, l'expression de mes sentiments les plus distingués.

HOURTICQ.

M. Jirmounsky, ayant pris connaissance de la lettre qu'on vient de lire, nous a communiqué les quelques observations que voici :

1° Le témoignage du comte Balthazar Castiglione, qui date de 1524 (Cod. Ashburnhamiano-Laurenziano, 409), n'est pas négligeable. Étant un des premiers témoignages connus sur Giorgione, ce document détruit la construction purement théorique de M. Hourticq, d'après laquelle c'est à Vasari que Giorgione devrait toute sa fortune (*Revue de Paris*, 1930, cf. *G. B. A.* décembre 1931, p. 400-401). Balthazar Castiglione n'est pas un homme de lettres quelconque, c'est un raffiné, un connaisseur, ami personnel de Raphaël, fréquentant les milieux artistiques. La mention qu'il fait de Giorgione comme de l'un des cinq plus grands peintres de son époque — à l'omission de Titien — atteste, quand bien même on ne souscrit pas à ce jugement, la renommée du peintre à cette époque. Vasari n'a pas eu besoin de « créer une légende » car son point de vue était, *avant lui*, celui de tout le monde. L'inventaire de la collection d'Andrea Vendramin, publié en 1627, bien qu'infinitement moins important que le témoignage de Castiglione et postérieur à celui de Vasari, énumère et reproduit treize tableaux de Giorgione. On peut assurément contester la valeur de ce témoi-

gnage pour des raisons chronologiques, et je n'en ai jamais fait aucun cas, mais M. Hourticq lui-même n'a-t-il pas insisté ailleurs (*Revue de Paris*, octobre 1930) sur l'importance des témoignages des amateurs d'art *préoccupés des questions d'attributions* ?

2^o M. Hourticq affirme que c'est Morelli, à la fin du XIX^e siècle, « qui un jour a changé l'auteur d'un tableau, sans apporter l'ombre d'un fait ». Or, les documents que nous possédons contredisent formellement cette assertion toute gratuite. En effet, on a retrouvé récemment à Dresde, aux Archives de Saxe, la facture des quinze tableaux vendus à l'Électeur de Saxe, le 26 janvier 1699. Cette facture certifie que le grand-duc de Saxe a acheté au marchand français C. Le Roy, le tableau de Giorgione avec quatorze autres. La liste nous donne les précisions suivantes : N^o 15. *Un tableau d'une Vénus avec un petit Amour, de Giorgione. Original.* (Hauptstaatsarchiv, Cap. X a 12. *Facture des quinze tableaux vendus à Mgr l'Électeur de Saxe. Fait à Dresden (sic) le 26 janvier 1699. Le Roy*). Ce tableau reparait dans la galerie nouvellement créée par Auguste le Fort. Dans la *Specificatio* de 1707, il est de nouveau désigné : *Une Vénus avec Amour, par Giorgione. Original.* C'est seulement dans l'inventaire de 1722, et dans celui qui fut dressé entre 1728 et 1741, que le tableau est attribué, *pour la première fois*, à Titien (inv. de 1722, n^o 49; inv. suiv., n^o 8). Mais dans le catalogue de 1765, le même tableau n'est plus mentionné ; dans celui de 1835-1837, il est attribué à un « Vénitien inconnu » ; en 1846, il passe de nouveau à Titien ; depuis 1856, on le donne à Sassoferrato, jusqu'au catalogue de 1887, par K. Woermann, qui le donne à Giorgione, d'après les études de G. Morelli. Je demande, dans ces conditions, étant donnée la priorité des indications fournies par la facture de 1699, et la *Specificatio* de 1707, quelle est celle des différentes attributions qui est conforme à la tradition ?

3^o Le fait essentiel qui, au cours de cette controverse, nous permet d'identifier avec certitude le tableau de Dresde avec celui de Giorgione, cité par Marcantonio Michiel, en 1525, décrit par Carlo Ridolfi (*avec l'Amour tenant un oiseau dans la main*) en 1648, et qui se trouvait encore en 1660 dans la même *Casa Marcella*, c'est la présence de l'Amour tenant l'oiseau sur le tableau de Dresde. M. Hourticq le sent lui-même. Il est porté d'ailleurs à croire qu'il s'agit d'une *mystification*, ou d'une fantaisie du photographe. Cependant, M. Hans Posse, directeur du musée de Dresde, est très catégorique dans ses affirmations, et il ne s'agit pas ici d'une *opinion* ou d'une conviction, mais de la *constatation* d'un fait. Le directeur du Musée de Dresde, sans se préoccuper de la controverse en cours, constate simplement (*Jahrb. der preuss. Samml.* 52, I) que la photographie du

tableau soumis à l'action des rayons X présente très nettement l'image des plumes d'une aile déployée (*zeigt deutlich das Gefieder einer ausgebreiteten Vogelschwinge*). Je me suis adressé à M. Posse, en lui demandant de préciser si l'oiseau était bien visible, et si une erreur était possible. Voici la réponse formelle que je dois à sa courtoisie : « Je me permets de vous envoyer ci-joint deux photos de grandeur naturelle, obtenues au moyen des rayons Roentgen. Sur le revers d'une de ces photographies, j'ai tracé au crayon le contour (que l'on distingue encore plus nettement sur le film même) d'une aile d'oiseau et de la main du *putto*. Une erreur, à mon avis, et de l'avis d'autres spécialistes qui ont assisté à l'opération, est tout à fait impossible (*ein Irrtum... ist wohl ausgeschlossen*). D'ailleurs, tout le mouvement du corps correspond à la position de la main qui tient l'oiseau... » Il me semble que nul doute ne peut subsister désormais. M. Hourticq, à qui n'échappe point l'importance capitale de ce fait, prend les devants : « Pour le cas où ce serait sérieux, nous nous trouvons devant une telle infirmité du sens visuel que la critique reste désarmée. » Il est à regretter que l'éminent critique prenne pour base de son jugement le *tracé approximatif* reporté sur la photographie pour la clarté de l'exposé, et en tire des conclusions sur la faiblesse du dessin du tableau même. D'ailleurs, un dessin qui ne satisfait pas le critique moderne fournirait-il nécessairement la preuve que le tableau considéré n'appartient pas à un ancien maître ?

4^o Le dernier argument de M. Hourticq repose sur ses impressions personnelles, et sur certaines affinités de l'attitude et du type de la *Vénus* de Dresde avec celles de Titien. Entre des collaborateurs qui ont travaillé maintes années ensemble dans un atelier commun, ces affinités sont-elles tellement extraordinaires qu'on soit obligé d'attribuer l'œuvre de l'un à l'autre, contre tous les témoignages ? Dans une note précédente, j'ai d'ailleurs attiré l'attention sur le point suivant (*G. B. A.*, févr. 1931, p. 130) : M. Hourticq qui parle des similitudes de la *Vénus* de Dresde et des *Vénus* de Titien, ne parle jamais des différences frappantes qui les séparent. L'impression qui se dégage des *Vénus* sensuelles de Titien est-elle la même que nous donne l'aspect chaste de celle de Giorgione ? Quant à l'Amour et à son « attitude chère à Titien », sur quoi M. Hourticq attire notre attention, notons que cet Amour a toujours été considéré comme ayant été peint par Titien, aussi bien que le paysage (voyez Michiel, Ridolfi, etc.). Le citer comme un argument en faveur de la paternité de ce dernier, revendiquée pour l'ensemble du tableau, ne peut résulter que d'un malentendu ou d'un lapsus de mon éminent contradicteur.

Myron MALKIEL JIRMOUNSKY.

Le Gérant : F. LE BIBOUL.



Phot. Arthur Byne.

FIG. 1. — VUE GÉNÉRALE DU MONASTÈRE DE SILOS.

LE CLOÎTRE DE SILOS ¹

LES PARTISANS DE L'ATTRIBUTION DES SCULPTURES AU XI^e SIÈCLE.

A quel moment furent exécutées les sculptures du cloître de Silos, tant chapiteaux que bas-reliefs ? La question a fait l'objet — et continue de faire l'objet — de controverses ardentes. Je l'examinerai séparément pour chacune des parties du cloître, et tout d'abord je m'occuperai des galeries Nord et Est et de la partie Nord de la galerie Ouest ; ce sont celles dont l'âge est le plus discuté.

Il y a encore une trentaine d'années, on admettait sans discussion la thèse des archéologues français qui soutenaient que l'essor de l'art roman en Espagne était dû à des influences venues de France. L'architecture romane en Espagne, écrivait M. Camille Enlart, « n'est qu'une extension de celle du Languedoc et de la Gascogne, avec quelques influences venues de Bourgogne, et l'examen des faits historiques, perpétuel corollaire des observations archéologiques, confirme ces conclusions. En effet, au XI^e et au XII^e siècles, l'influence de l'ordre de Cluny fut plus grande en Espagne qu'en nulle autre contrée... ; l'architecture française suivit la même voie. Quelques motifs bourguignons vinrent de Cluny, mais un beaucoup plus grand nombre de modèles furent empruntés aux monuments voisins du Sud de la France... Là Cluny possédait les grands monastères de Conques, de Moissac, de Saint-Sernin de Toulouse, de Saint-Martial de Limoges ; une infi-

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1931.

nité d'autres belles églises de moindre importance, dans la même région, appartenait à ces monastères ou à l'abbaye-mère. Toutes les particularités architectoniques de ces églises se retrouvent dans les monuments romans de l'Espagne et du Portugal »¹. Ces théories étaient appliquées également à l'évolution de la sculpture. Il était admis que la sculpture romane, tributaire de l'architecture et, d'ailleurs, en retard sur celle-ci d'un demi-siècle, n'avait commencé à prendre en France une physionomie originale et un véritable mérite artistique qu'au début du XII^e siècle. On en concluait que la sculpture romane d'Espagne, influencée elle aussi par la France et encore moins avancée, n'avait, elle non plus, rien produit d'original avant le XII^e siècle.

Cette thèse a commencé à être battue en brèche par l'archéologue espagnol Don Vicente Lampérez y Romea, et c'est précisément à propos de Silos que s'est engagée la discussion sur les origines de l'art roman en Espagne : le cloître de Silos est devenu le point central de la controverse. « L'église et le cloître inférieur (de Silos), écrivait dès 1899 M. Lampérez, furent édifiés presque entièrement par saint Dominique durant son abbatiat, soit donc entre 1041 et 1073... Il en résulte que l'édifice est antérieur à tous ceux qui lui ressemblent en France et que la théorie soutenue jusqu'à présent, de l'influence des évêques de ce pays sur notre architecture est considérablement amoindrie². » L'archéologue espagnol concluait à l'existence d'une influence byzantine *directe* sur l'architecture et sur la sculpture romanes en Espagne, et cela dès le troisième quart du XI^e siècle³.

Cette théorie a été reprise, à partir de 1920, dans des publications qui ont fait grand bruit, par M. A. Kingsley Porter et étendue non seulement aux chapiteaux du cloître, mais aux six bas-reliefs les plus anciens⁴. Et récemment un moine bénédictin de Silos, Dom Justo Pérez de Urbel, dans un ouvrage bien documenté et, d'ailleurs, fort intéressant, a repris avec force le même point de vue⁵.

L'argumentation de ces archéologues s'appuie en premier lieu sur les textes de Grimald, le disciple de saint Dominique, qui retraça la vie du thaumaturge quelques années après sa mort, sous l'abbatiat de son successeur Fortunius. Un premier passage de Grimald dit que le saint réédifia et restaura dans leur ancienne beauté l'église et tous les bâtiments monastiques et leur donna même une splendeur plus grande⁶. Ailleurs Grimald écrit qu'après la mort du saint son corps fut

1. C. Enlart, *Histoire de l'Art*, publiée sous la direction d'André Michel, t. I, 2^e partie, p. 558.

2. *La Ilustración Española y Americana*, 1899 : *La antigua iglesia de Silos*, p. 42.

3. D. V. Lampérez y Romea, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1900 : *El Byzantinismo en la arquitectura cristiana española*, p. III.

4. A. Kingsley Porter, *Gazette des Beaux-Arts*, 1920, t. II, pp. 37 à 94 ; *Romanesque sculpture of the Pilgrimage roads*, Boston, 1923 ; *Spanish romanque sculpture*, Florence, 1928.

5. Dom Justo Pérez de Urbel, *El claustro de Silos*, Burgos, 1930.

6. « Quam decenter monasterium sibi commissum, pene omni re necessaria destitutum spoliatumque restauraverit ; quam eleganter ecclesiam et omnia monasterii habitacula pene vetustate ac semiruta, cum nimio labore gravique angustia... reedificaverit, et pristino melioratoque decori res-

enterré avec grand honneur dans le cloître des frères, devant les portes de l'église ¹, c'est-à-dire dans la galerie Nord du cloître. C'est, d'autre part, une tradition constante au monastère de Silos que la construction de l'église et du cloître encore existant est due à saint Dominique. Les textes confirment donc la tradition.

On fait état ensuite d'anciens plans de l'église romane de Silos, plans établis au XVIII^e siècle et publiés par Dom Roulin ². L'un de ces plans réunit deux édifices superposés, le premier tracé à l'encre de Chine, le second figuré en carmin. Le premier édifice comporte une nef de trois travées avec bas côtés, sans transept et terminée à l'Est par trois absides de même profondeur empâtées dans un massif de maçonnerie rectangulaire : ce sont les dispositions générales de mainte église mozarabe d'Espagne, notamment de San Miguel de Escalada. Le second édifice est sensiblement plus allongé vers l'Est que le premier : il comporte un petit transept, une abside et deux courtes absidioles non empâtées. A la croisée est indiquée par un simple trait une coupole de plan elliptique. Ce plan est signé du nom de Manuel Machuca y Vargas, qui doit sans doute être identifié avec Dom Antonio de Machuca y Bargas, architecte de la nouvelle église commencée en 1751. Sur le plan figure cette légende : *Iglesia primera que edificó o amplió el Santo*. Un autre plan nous montre une église beaucoup plus développée que les deux premières et qui a dû à son tour subir des remaniements. Les six travées de sa nef sont séparées des collatéraux par des piles cruciformes cantonnées de colonnettes, mais les quatre piles médianes ont été remplacées par des colonnes rondes. L'église est terminée par une abside et deux absidioles allongées et pourvue d'un vaste transept sur lequel s'ouvrent vers l'Est deux autres absidioles plus courtes. Un escalier de neuf marches sépare l'église en deux parties, une partie basse qui comprend les cinq premières travées et une partie haute qui se compose de la sixième travée Est, du transept et du sanctuaire. Contre le bas côté Nord figure une galerie pareille à celles qu'on voit dans beaucoup d'églises romanes, notamment à Ségovie, à Sepulveda et dans une petite église voisine de Silos, l'oratoire de Santa Cecilia. Contre le bas côté Sud est représentée l'amorce du cloître, et un escalier donnant du croisillon Sud (église haute) dans la galerie Est du cloître. Sur le plan ne figure pas de coupole centrale. Ce plan, dressé par un auteur inconnu, probablement à l'époque de la démolition de l'église romane, a été retrouvé par Dom Férotin dans les archives de l'évêché de Ségovie. Il doit être rapproché d'une description de l'église que fit au XVI^e siècle Dom Nebreda, abbé de Silos ³. La description correspond avec le plan, mais elle mentionne en outre, et au lieu d'une coupole centrale, deux coupoles latérales en avant de chacune des absidioles tangentés à l'abside.

tituerit. » D. Férotin, *Hist.*, p. 42, d'après Sebastian de Vergara, *Vida y milagros de el Thaumaturgo Santo Domingo de Silos*, Madrid, 1736.

1. « Tumulatum est sacratissimum corpus illius, cum magno sibi convenienti honore, intra claustrum fratrum, ante portas ecclesie. » D. Férotin, *ibid.*

2. Dom Roulin, *Revue de l'art chrétien*, 1908 : *Les églises de l'abbaye de Silos*, p. 289.

3. *Registro de archivos de Silos*, fol. 73 et 75. Cité par D. Roulin, *Revue de l'art chrétien*, 1908, p. 299.

« Il est donc probable pour ne pas dire certain, écrivait en 1899 Lampérez, qu'à la fin du XI^e siècle la coupole de Silos était construite ; par conséquent, elle



Phot. Arthur Byne.

FIG. 2. — SILOS. GALERIE DU NORD.

est antérieure non seulement à toutes les coupoles espagnoles du même genre, mais aussi aux coupoles françaises. En conséquence, la théorie de l'influence de l'Aquitaine dans ce domaine de l'architecture est détruite ou du moins bien affaiblie ». Et l'auteur donne comme preuve que la coupole de Silos était construite à la fin du XI^e siècle, les petits pinacles terminés en forme de coupoles qui figurent aux deux côtés du bas-relief de l'Incrédulité de saint Thomas, datant, d'après lui, des dernières années du XI^e siècle ou des premières années du XII^e 1.

Dom Pérez de Urbel a cru pouvoir transformer en certitude les « probabilités » de Lampérez. D'après lui, le plus développé des plans publiés par Dom Roulin est celui de l'église construite ou agrandie par saint Dominique, qui ajouta, notamment, le transept et édifia une coupole sur la croisée, « la plus ancienne des coupoles ayant

jamais couronné une basilique romane » 2. La notice explicative de Dom Nebreda se rapporte également à cette église de saint Dominique 3. Ces documents, qui mentionnent le cloître actuel, apportent une nouvelle confirmation à la tradition de Silos. Il faut donc admettre que saint Dominique entreprit la construction du cloître et en acheva les parties les plus anciennes. Il commença

1. Lampérez y Romea, *Ilustración española*, 1899, p. 42. Nous laissons le lecteur juge de la valeur de l'argument tiré des pinacles du bas-relief de l'Incrédulité de saint Thomas.

2 et 3. D. Pérez de Urbel, *op. cit.*, pp. 226, 196 et 27.

par l'angle Sud-Est, édifia toute la galerie Est et une grande partie de la galerie Nord. Après sa mort, les artistes qui avaient travaillé sous sa direction terminèrent cette galerie et y ajoutèrent les cinq premières travées de la galerie Ouest ¹.

M. Kingsley Porter et Dom Pérez de Urbel font également état d'un cartouche du ^{xvii}e siècle placé dans l'angle Nord-Est du cloître et qui porte une inscription rappelant la date de consécration de l'église et du cloître en 1124 de l'ère espagnole (A. D. 1086), treize ans après la mort du saint. Cette inscription ne fait, disent-ils,



FIG. 3. — SILOS. GALERIE SUD.

que confirmer un passage de Grimald ² et une note écrite vers la fin du ^{xie} siècle en caractères wisigothiques sur le manuscrit des *Étymologies* de saint Isidore, aujourd'hui à la Bibliothèque Nationale de Paris ³. Ces deux derniers documents ne parlent que de la construction de l'église, mais l'inscription du ^{xvii}e siècle, qui y ajoute celle du cloître, prouve, encore une fois, l'antiquité de la tradition dont il a été question plus haut ⁴.

La thèse de M. Kingsley Porter commence ainsi à prendre corps. Saint Domi-

1. D. Pérez de Urbel, *op. cit.*, pp. 226, 196 et 27.

2. D'après De Vergara, *op. cit.*, p. 57.

3. Bibl. Nationale de Paris, f° 37 bis v°.

4. M. Porter écrit à ce sujet : « I see no reason to doubt that what the inscription says about the cloister is exact. It certainly represents a tradition which goes back to very ancient times, and shows that the monks believed that the cloister was the work of Santo Domingo. » (*Spanish romanesque sculpture*, t. I, p. 76.)

nique, constructeur et grand animateur de Silos, rebâtit, nous dit-on, l'église et le cloître. Du moins construisit-il les parties les plus anciennes de celui-ci, celles où s'accuse l'influence orientale. Église et cloître furent consacrés quelques années après la mort du saint et sont donc antérieurs à cette date.

De cette église il n'est pas demeuré grand'chose, mais on en conserve cependant des vestiges. D'abord on y a découvert, au cours de travaux exécutés en 1925 et 1927, trois chapiteaux qui rappellent de manière frappante, par la silhouette, la facture et les sujets (oiseaux se becquetant les pattes, etc.), les chapiteaux les plus anciens du cloître : preuve nouvelle que le cloître est contemporain de l'église construite par saint Dominique, à laquelle appartenaient ces chapiteaux.

Il subsiste, d'autre part, une porte de l'église romane, la porte des Vierges, ouvrant sur le mur occidental du croisillon Sud et accédant par un escalier à la galerie Est du cloître. La porte est prise dans la forte épaisseur du mur du croisillon. Entre ses deux archivoltes en plein cintre, élégamment moulurées et décorées de damiers et de fines arabesques, règne une voûte en berceau soigneusement appareillée. Quatre colonnes soutenaient les archivoltes ; trois sont demeurées en place, dont deux certainement anciennes ; les chapiteaux ont été conservés. Les fûts des colonnes anciennes sont décorés, l'un de triples torsades alternant avec des filets de perles, l'autre de segments de cercle ou de grosses écailles chevauchant l'une sur l'autre. Trois des chapiteaux représentent des hommes et des fauves, le quatrième, très altéré, des oiseaux. Le style de ces chapiteaux, très différent de celui du cloître, beaucoup moins raffiné, est énergique, incisif. Les personnages, placés sous de grosses volutes, se détachent en reliefs vigoureux. Les hautes abagues sont décorées de rinceaux, de grosses marguerites, de masques humains vomissant des feuillages. Les abagues se continuent sous l'imposte de la voûte par un rang de palmettes fortement fouillées. Les bases comportent un filet à arête abattue, une petite gorge et un gros tore très saillant, décoré d'un ruban et rattaché au socle par une griffe en forme de boule. Au-dessus du portail, des deux côtés d'une petite fenêtre, deux autres chapiteaux sont traités d'une manière analogue. Cette porte et l'escalier qui y donne accès, ce sont ceux qui figurent sur le plan de la grande église dont il a été question ci-dessus : ce sont, dit Dom Pérez de Urbel, de nouveaux témoins de l'œuvre de saint Dominique. Si la sculpture diffère de celle du cloître, cela prouve tout simplement qu'au XI^e siècle, à côté d'artistes travaillant sous l'inspiration orientale, il y en avait d'autres se laissant guider par la tradition indigène ¹.

A ces arguments s'en ajoute un autre, tiré d'une épitaphe de saint Dominique, et sur lequel M. Kingsley Porter et Dom Pérez de Urbel ont particulièrement insisté. Le chroniqueur Grimald, après avoir raconté que saint Dominique, mort

1. D. Pérez de Urbel, *op. cit.*, p. 227.

en 1073, fut enterré dans la galerie Nord du cloître, donne le texte de son épitaphe composée de huit vers latins rimés — hexamètres et pentamètres alternés — et il y ajoute que de si nombreux miracles avaient éclaté sur sa tombe et que l'affluence des fidèles était si grande qu'on se décida, quelques années plus tard, en 1076, d'après M. Porter et Dom Pérez de Urbel, à transférer le corps du saint dans l'église. Or on conserve dans le cloître, près de l'endroit où la dépouille de saint Dominique a dû reposer, une inscription composée de quatre des vers de l'épitaphe reproduite par Grimald¹. Cette inscription est gravée sur le tailloir commun du groupe de quatre colonnettes de la galerie Nord. On devine la conclusion : ces vers disant que le corps repose dans cette tombe — *hac tumba tegitur* — n'ont pu être gravés que du temps où il s'y trouvait encore, c'est-à-dire entre 1073 et 1076. Si le groupe de quatre colonnes couronné par le tailloir en question n'occupe pas le centre de la galerie, c'est parce qu'on a tenu à le placer tout juste à l'endroit où le saint était enterré, pour pouvoir inscrire l'épitaphe sur un tailloir de dimensions plus grandes². Les chapiteaux supportant ce tailloir sont donc de cette même époque (1073 à 1076) et on peut affirmer que tous les chapiteaux du cloître qui participent du même style datent de 1076 au plus tard. Quant aux bas-reliefs, dont la facture rappelle par divers traits les chapiteaux, ils sont contemporains, ou peu s'en faut, de ceux-ci. Dom Pérez les croit sculptés par les mêmes artistes³. M. Porter les date des quinze dernières années du XI^e siècle⁴.

Dernier argument : pour démontrer que les sculptures de Silos peuvent parfaitement remonter au XI^e siècle, et qu'elles ont dû être exécutées sous une influence orientale directe, on signale les modèles empruntés soit à des traditions de l'Orient, soit à des objets d'art arabes — miniatures des Beati, orfèvreries, tapis, ivoires, faïences — nombreux en Espagne dès avant le XI^e siècle et que les sculpteurs de Silos ont pu avoir sous les yeux. M. Kingsley Porter, dans les deux ouvrages où il s'occupe de la sculpture romane en Espagne, nous a habitués à ces copieuses énumérations de monuments qu'il prétend rapprocher, par l'âge ou par le style, de ceux qu'il étudie. Dom Pérez a suivi M. Porter dans cette voie et il n'est presque pas un des chapiteaux ou des bas-reliefs de Silos à qui il ne trouve des ancêtres lointains dans quelque miniature monastique, quelque coffret d'ivoire, quelque

1. Voici le texte de cette inscription ; les lettres entre crochets occupaient une face du tailloir aujourd'hui brisée :

*Hac tumba tegitur diva qui luce beatur
Dictus Dominicus nomine conspic [uus
Orbi quem speculum] Christus concessit honestum
Protegit hic plebes sibi fida mente fideles.*

Ces vers sont les trois premiers et le septième de l'épitaphe reproduite dans la vie de saint Dominique, telle que l'a publiée Vergara (*op. cit.*, Prologo, p. 17).

2. Dom Pérez de Urbel, *op. cit.*, p. 119.

3. Dom Pérez de Urbel, *op. cit.*, p. 113.

4. A. Kingsley Porter, *Spanish romanesque sculpture*, t. I, p. 77.



Phot. Arthur Byne.

FIG. 4. — SILOS. PILIER NORD-OUEST.
ANNONCIATION ET COURONNEMENT DE LA VIERGE; ARBRE DE JESSÉ.

tapis persan ou quelque tradition palestinienne ou hellénistique. Conclusion : rien ne s'oppose à ce que le XI^e siècle, en Espagne, ait emprunté son art à ces sources d'inspiration qui lui étaient familières ; tout nous démontre qu'il a dû en être ainsi. Et qu'on n'allègue pas l'infériorité de la production sculpturale au XI^e siècle. « L'examen des monuments des trois premiers quarts du XI^e siècle prouve, nous dit M. Porter, que la plastique du XI^e siècle pouvait être différente de celle du XII^e mais qu'elle ne lui était pas inférieure et que, d'autre part, le dogme archéologique moderne qui tient pour rude et barbare la sculpture du XI^e siècle est une sérieuse et fondamentale erreur ¹. » On en arrive à cette conclusion que les sculpteurs de Silos ont été très en avance sur les artistes des autres pays chrétiens et que l'Espagne a été la terre d'élection où,

après cinq siècles d'abandon, la sculpture occidentale a opéré sa résurrection.

POUR L'ATTRIBUTION AU XII^e SIÈCLE.

Le problème soulevé à propos de Silos est d'importance. C'est toute la thèse française de l'évolution de la sculpture romane mise à néant. D'après les archéologues français, s'appuyant sur un siècle de recherches et sur l'étude comparative de nombreux monuments, la sculpture, embryonnaire pendant tout le cours du XI^e siècle — surtout la sculpture de figures — n'a commencé à revêtir un véritable caractère artistique que dans les premières années du XII^e siècle. Si l'on accepte

1. A. Kingsley Porter, *Sculpture of the Pilgrimage roads*, p. 36.

la thèse américaine il faut admettre que dès le milieu du XI^e siècle — car les 78 chapiteaux de la première série de Silos, dont le dernier exemplaire remonterait au plus tard à 1076, représentent un travail de plusieurs années — les sculpteurs romans produisaient des chefs-d'œuvre. M. Porter, qui déjà voulait faire remonter les chapiteaux du chœur de Cluny entre 1088 et 1095¹, renchérit cette fois sur lui-même. D'autre part, la thèse de la primauté de l'art médiéval français sur l'art espagnol — primauté inscrite, semblait-il, sur les murs des édifices comme sur les pages de l'histoire — se trouve également ruinée par la base. Au lieu d'influences françaises, ce sont des influences orientales directes qui sont à l'origine de l'art roman d'Espagne : c'est dans les traditions persanes ou syriennes ; c'est dans l'art arabe que les sculpteurs espagnols ont retrouvé un art perdu avant eux, et leur génie personnel leur a permis de traduire du premier coup ces inspirations de provenance étrangère dans des œuvres dignes de véritables maîtres. Plus fort que cela, ce n'est plus l'Espagne qui a emprunté son art à la France, ce sont les sculpteurs du Languedoc, c'est Toulouse, c'est Moissac, c'est Souillac qui ont cherché leurs inspirations à Silos et copié l'Espagne².



Phot. Arthur Byne.

FIG. 5. — SILOS. PILIER NORD-EST. ASCENSION ET PENTECÔTE.

1. A. Kingsley Porter, *Gazette des Beaux-Arts*, août-septembre 1920, *La sculpture au XII^e siècle en Bourgogne*. M. Paul Deschamps a réfuté péremptoirement cette thèse et a établi que les chapiteaux du chœur de Cluny n'ont pu être sculptés qu'au deuxième quart du XII^e siècle (*Revue de l'art*, 1930, pp. 157 et 205).

2. D. Pérez de Urbel, *op. cit.*, p. 102. — A. Kingsley Porter, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage roads*, pp. 199, 203, 204, et *American Journal of archeology, second series*, vol. XXVI (1922), no 1, *Pilgrimage sculpture*, p. 16.

Les arguments de M. Porter et de Dom Pérez de Urbel demandent à être examinés de près.

Remarquons tout d'abord que les textes tirés du moine Grimald ne sont nullement probants. Saint Dominique, nous dit ce chroniqueur, a restauré, agrandi, amélioré une église existant avant lui et il y a ajouté un cloître dans lequel il a été enterré. Rien ne prouve que c'était là l'importante église de Silos telle qu'elle existait à la veille de sa destruction en 1751, avec les galeries du vaste cloître qu'on attribue au XI^e siècle. Nous savons qu'au XII^e siècle Silos connut une grande prospérité, que le monastère augmenta ses revenus et qu'on travailla au cloître. Qui nous dit que le cloître n'a pas été complètement refait pendant ce siècle ? Il est dans l'ordre naturel des choses que l'église et le cloître érigés par saint Dominique aient été des constructions modestes par leur décoration comme par leur plan, tout comme l'abbaye de Saint-Millan d'où venait le restaurateur de Silos. La tradition de l'abbaye nous dit le contraire, il est vrai, mais c'est là un argument d'ordre sentimental qui, on l'admettra, ne peut pas entrer ici en ligne de compte.

L'argument tiré des plans de l'église de Silos est tout aussi fragile. L'histoire de la construction de l'église n'est pas connue et les plans ne l'éclairent que bien faiblement. Ils ont été établis à une époque où l'on ne se souciait guère d'archéologie et où les méthodes d'investigation actuelles étaient inconnues. Comme le fait remarquer justement Dom Roulin, si l'on peut supposer qu'on fit des sondages pour vérifier l'état des fondations en vue de l'église nouvelle, il est difficilement admissible qu'on ait entrepris des fouilles méthodiques pour dresser le plan de l'édifice primitif. Bien qu'ils paraissent établis par des gens de métier, ces plans sont, d'ailleurs, peu précis ; ainsi ils ne portent aucune indication des arcs-doubleaux qui devaient relier entre elles les piles cruciformes, et le troisième plan ne montre pas la coupole centrale figurant sur le second et dont les archéologues espagnols font tant d'état. Il ressort de l'examen comparatif de ces plans que trois campagnes principales se sont succédé dans la construction ; c'est seulement pendant la troisième que durent être construits l'église haute, le transept dont on conserve un vestige et le cloître actuel. Est-ce bien saint Dominique qui a présidé à ce dernier remaniement de l'église abbatiale ? Rien ne permet de l'affirmer. Il est à observer, d'autre part, que seuls les deux premiers plans, les plus simples, réunis sur un seul document, portent une mention relative à saint Dominique : *Iglesia primera que edificó o amplió el santo*. Ce serait donc, si l'on tient ce texte pour probant, cette église de dimensions exiguës, où ne figurent ni le transept ni le cloître actuel, qui serait l'œuvre de saint Dominique, ou mieux, l'édifice agrandi par saint Dominique, tandis que le troisième plan serait celui de l'église ayant reçu son plein développement telle que la fit le XIII^e siècle¹. Mais ce sont là hypothèses et à vrai dire

1. Dom Roulin croit que l'église la plus développée pourrait être celle que commença saint Dominique (*Revue de l'art chrétien*, 1908, p. 379) ; mais il n'apporte pas d'argument à l'appui de cette opi-

les plans ne renferment aucun élément certain qui permette de fixer la chronologie de la construction. Ainsi l'argument tiré par M. Porter et Dom Pérez des chapiteaux trouvés dans l'église pour déterminer l'âge des chapiteaux de même style qu'on voit dans le cloître vient, lui aussi, à tomber. Car s'il n'est pas prouvé que l'église, dans son dernier état, est celle de saint Dominique, on ne peut plus affirmer que les chapiteaux qu'on y a découverts remontent au ^x^e siècle ¹. Et ce même raisonnement s'applique aux vestiges du croisillon Sud (porte des Vierges et fenêtre) ².

On ne peut faire de fond sur l'argument tiré de l'inscription du ^{xvii}^e siècle donnant la date de consécration de l'église et du cloître (1086). Tout d'abord, ce document renferme plusieurs erreurs chronologiques graves, reconnues d'ailleurs par Dom Pérez ³. De plus, la consécration de l'église eut lieu, d'après les documents contemporains cités plus haut, en 1088 et non en 1086. L'inscription n'est donc pas un document sérieux pour l'histoire de Silos et on ne peut attacher la moindre valeur à ce qu'elle dit de la consécration du cloître, alors que les documents ci-dessus ne mentionnent que celle de l'église. Au surplus, l'église a pu être consacrée avant son achèvement et, quand bien même le cloître aurait été consacré, avec l'église, en 1088, rien ne prouve que l'un et l'autre n'ont pas été complètement refaits après leur consécration.

M. Paul Deschamps a montré le premier ce qu'il faut penser de l'épithaphe de saint Dominique ⁴. Je ne ferai ici que reproduire ses arguments, qui sont péremptoirs. Tout d'abord les caractères de l'inscription de Silos ne sont pas ceux de l'épigraphie du ^x^e siècle, mais bien ceux du ^{xii}^e siècle. La présence de nombreuses onciales aux formes arrondies et de fioritures dessinées à l'intérieur de plusieurs lettres accusent une période assez avancée du ^{xii}^e siècle. Dom Pérez de Urbel ne paraît pas, d'ailleurs, lui-même absolument convaincu de l'antiquité de l'inscription : il écrit que « même s'il était prouvé que l'épithaphe date du ^{xii}^e siècle, on ne pourrait rien en conclure contre l'âge du cloître, car si l'inscription est un témoignage de l'existence du cloître, le cloître a pu exister bien avant l'inscription ⁵ ». De fait ceci enlève beaucoup de valeur à l'argument tiré de l'épithaphe,

nion. Il résulte de l'exposé de Dom Roulin que les plans n'ont pas de valeur probante, et ceci s'applique également à la notice explicative du troisième plan, due à Dom Nebreda.

1. Quand même, d'ailleurs, on pourrait établir que l'église du troisième plan est celle qu'édifia saint Dominique, rien ne démontre que les chapiteaux qu'on y a découverts proviennent de cette église ou qu'ils n'ont pas fait partie d'une décoration ajoutée postérieurement.

2. Dom Roulin suggère pour le croisillon sud une date entre 1100 et 1120 (*op. cit.*, 1908, p. 376).

3. Ainsi le pape qui régnait en 1086 n'était pas Urbain II mais Victor III et à cette même date les évêques Jean et Pierre sont parfaitement inconnus à Aix et à Palencia (Roulin, *Revue de l'art chrétien*, 1910, p. 9).

4. Paul Deschamps, *Bulletin monumental*, 1923 : *Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le Nord de l'Espagne*, pp. 339 et suiv.

5. Don Justo Pérez de Urbel, *op. cit.*, p. 286. Ailleurs encore, opposant ces caractères à ceux de

car si celle-ci a été gravée au ^{xiii}e siècle, les chapiteaux qui la portent peuvent, eux aussi, avoir été sculptés à cette époque, et ce que dit Dom Pérez de l'emplacement de ces chapiteaux dans la galerie Nord peut s'appliquer au ^{xiii}e siècle aussi bien qu'au ^{xi}e.



Phot. Arthur Byne.

FIG. 6. — SILOS. PILIER SUD-OUEST. DESCENTE DE CROIX.

Un autre motif pour lequel il est évident que nous ne sommes pas en présence de l'épithaphe primitive, c'est que celle-ci, dans son intégralité, comprenait huit vers, alors que l'inscription du cloître n'en comporte que quatre, les trois premiers et le septième de l'épithaphe reproduite par Grimald. L'inscription ne reproduit donc qu'une partie de l'épithaphe primitive ¹.

Enfin, tout près de l'inscription, dans la même galerie du cloître, se trouve un cénotaphe élevé à la fin du ^{xiii}e siècle ou au début du ^{xiv}e siècle pour honorer l'emplacement de l'ancienne sépulture de saint Dominique : c'est un élégant édicule représentant le saint abbé étendu sur une dalle de pierre que portent trois lions. Or sur la tranche de la dalle l'épithaphe est également inscrite. Qu'en conclure ? C'est qu'au ^{xiii}e siècle, comme au ^{xiv}e, on a gravé sur un tailloir un frag-

ment de l'épithaphe disparue sans doute, mais dont Grimald avait conservé le texte. Nous sommes donc en présence, non pas d'une épithaphe, mais d'une inscrip-

certain des bas-reliefs, « que solo pueden ser del siglo xi », Dom Pérez écrit que les caractères de l'épithaphe « se explican perfectamente en el siglo xi » (*op. cit.*, p. 285).

1. M. Porter a répondu à M. Deschamps : « Quatre lignes seulement, figurant dans la vie de saint Dominique, ont été omises, évidemment par manque de place. On comprend sans peine pourquoi Grimald a pris soin de conserver pour la postérité, dans son manuscrit, le texte complet, mutilé dans la pierre (*the entire composition, mutilated in stone*) ». — Mais précisément ce texte complet est celui de

tion commémorative, et on est mal fondé à tirer parti de cette inscription pour dater de 1075 les chapiteaux et les bas-reliefs de Silos.

Mais, fait observer Dom Pérez, si les lettres de l'építaphe peuvent s'expliquer au XII^e siècle, on relève sur deux des bas-reliefs, la Descente du Saint-Esprit et l'Incrédulité de saint Thomas, des lettres qui ne peuvent appartenir qu'au XI^e siècle, notamment des E et des C carrés¹. On pourrait se borner à répondre que dans ces mêmes bas-reliefs, les G, les Z, les R, les D sont des onciales parfaitement caractérisées, que dans l'Incrédulité il y a même un petit M de forme onciale et que la plupart des O sont de forme ronde, alors que l'O pointu, caractéristique du XI^e siècle, est encore si fréquemment employé en Espagne au siècle suivant. Quant aux caractères des autres bas-reliefs,

l'építaphe primitive gravée sur pierre, recopiée par Grimald, la seule qui mérite l'appellation d'építaphe. M. Porter reconnaît lui-même ainsi, implicitement, que le texte mutilé n'est pas celui de l'építaphe primitive et qu'il n'est donc pas contemporain de la mort de saint Dominique (*Spanish romanesque sculpture*, t. I, p. 75). M. Porter suggère ailleurs une autre explication de l'omission sur le tailloir de quatre des vers de l'építaphe : c'est que ces vers seraient des additions faites après coup au texte initial : « The epitaph was corrupted in later times by the addition of verses... It is just possible that the extra lines found in Grimald's life, and lacking in the abacus, may be the first of such embellishments, made by the author himself ». (*Ibid.*, p. 127, note 578.) Mais la métrique des vers de l'inscription — des hexamètres et des pentamètres alternés — rend cette hypothèse inacceptable. L'inscription comprend d'abord les trois premiers vers de l'építaphe, un hexamètre, un pentamètre, puis de nouveau un hexamètre ; le quatrième vers — le septième de l'építaphe — est également un hexamètre. Il est certain qu'il manque à l'inscription trois pentamètres et un hexamètre pour compléter le texte initial, qui devait donc comporter huit vers.

1. Dom J. Pérez de Urbel, *op. cit.*, p. 58.



Phot. Société française d'archéologie.

FIG. 7. — SILOS. PILIER NORD-OUEST.
ANNONCIATION ET COURONNEMENT DE LA VIERGE.

contemporains des premiers, ce sont des onciales, en particulier les E et les C, exactement comme dans la prétendue épitaphe. L'archaïsme de l'épigraphie est un phénomène que l'on rencontre partout. Les caractères des bas-reliefs de Moissac, exécutés en 1100, sont plus archaïques que ceux de Silos ; même aux chapiteaux du chœur de Cluny, à côté d'oniales qui ne peuvent appartenir qu'au XII^e siècle, on relève des C et des G de forme carrée. On rencontre des C carrés au linteau en bâtière et sur divers chapiteaux de Notre-Dame du Port, à Clermont-Ferrand, en plein XII^e siècle. Enfin, au prieuré de San Frutos près de Ségovie, prieuré fondé par l'abbaye de Silos, une inscription mentionnant la dédicace de l'église en l'an 1100, ne comporte que les lettres capitales et, notamment, des O pointus. Que conclure de ces exemples pris entre beaucoup d'autres ? C'est qu'au XII^e siècle on se servait encore de caractères du XI^e, mélangés en proportion plus ou moins forte de caractères plus avancés. N'oublions pas que ce n'est que sous Alphonse VI que l'Espagne adopta l'écriture française ; à la fin du XI^e siècle, des scribes espagnols se servaient encore de caractères wisigothiques ¹. Rien d'étonnant à ce qu'un sculpteur castillan n'ait suivi les modes de l'écriture nouvelle qu'avec une certaine lenteur. Quoi qu'il en soit, d'ailleurs, entre l'archaïsme d'une épigraphie accusant le XI^e siècle et la perfection d'un style indiquant le XII^e, ce sont les constatations que nous offre le style qui sont déterminantes.

On n'a envisagé jusqu'ici que des arguments d'ordre négatif pour établir la fragilité de la théorie prétendant dater du XI^e siècle les sculptures de Silos. Il est d'autres arguments qui prouvent que ces sculptures ne peuvent appartenir qu'au XII^e siècle et c'est tout d'abord ce que nous enseigne l'histoire de l'Espagne au XI^e et au XII^e siècles ².

Dès le deuxième quart du XI^e siècle, les Français avaient commencé à affluer en Espagne, appelés par les rois de Castille, de Léon et d'Aragon, soit pour les aider dans leurs expéditions contre les Maures, soit pour repeupler le pays et y faire reflourir la vie religieuse. Tout le Nord et le Centre de l'Espagne avaient été dévastés par les Musulmans et étaient encore le théâtre de rudes combats. Les seules églises existant à cette époque en Castille étaient les chapelles mozarabes construites par les Wisigoths qui avaient fui la domination espagnole, édifices aux proportions exiguës, dont la rude architecture et surtout la sculpture rudimentaire attestent la misère du temps. Dans ce pays épuisé par des guerres continuelles contre les Infidèles, la chevalerie française et l'ordre de Cluny jouèrent un rôle extrêmement important. La noblesse de France partait volontiers en expédition contre les Infidèles dans ces territoires où l'attiraient la promesse d'indulgences et

1. Voir la note sur le manuscrit des *Etymologies* de saint Isidore (ci-dessus p. 197).

2. La plupart des détails qui suivent sont empruntés au brillant tableau de l'Espagne aux XI^e et XII^e siècles tracé par M. Paul Deschamps (*Bull. monumental*, 1923, pp. 305 et suiv.).

l'espoir de se tailler quelque comté dans les domaines conquis. Entre 1017 et 1120 on vit de véritables armées partir de la Bourgogne, de l'Ile-de-France, de la Normandie, du Poitou et du Limousin et franchir les Pyrénées sous la conduite de leurs princes. Des relations stables s'établirent entre les deux pays. Les souverains espagnols, sentant tout le parti qu'ils pouvaient tirer d'alliances avec les princes français, unirent leurs familles à ceux-ci. Ils firent appel à des colons français. Ils recoururent à l'aide des religieux de Cluny. Dès le milieu du ^x^e siècle l'ordre de Cluny devint l'animateur attitré des pèlerinages français vers Saint-Jacques de Compostelle. Les routes que suivaient les pèlerins sont jalonnées de monastères clunisiens. De grandes abbayes clunisiennes devinrent propriétaires en Espagne et y fondèrent de nombreux prieurés. Mais c'est surtout le roi Alphonse VI qui fut, suivant les propres paroles de Pierre le Vénérable, le grand restaurateur de la vie religieuse en Espagne. Ce prince demanda à l'abbé de Cluny, saint Hugues, dont il avait épousé la nièce, des moines pour rétablir la discipline dans les églises et les abbayes de son royaume et pour y remettre les lettres en honneur. Une véritable émigration s'établit dès lors des monastères clunisiens vers ceux de l'Espagne. Alphonse VI ne se contenta pas d'établir dans ses abbayes les religieux que lui cédait Cluny : il s'entoura de prélats français et la plupart des sièges épiscopaux de son royaume leur furent confiés ¹. Ces abbés, ces évêques, qui avaient acquis leur savoir dans les monastères clunisiens, travaillaient ardemment à instruire le clergé illettré et indiscipliné, à réorganiser le culte, à restaurer les églises détruites et aussi à en édifier de nouvelles dans le style des grandes abbaticiales de leur pays. Les prélats espagnols, de leur côté, prenaient comme modèle l'église de France et ses coutumes. Sous Alphonse VI la liturgie mozarabe fut supprimée et l'on adopta la liturgie romaine ; l'écriture française remplaça l'écriture wisigothique. Et tout naturellement les églises d'Espagne empruntèrent à celles de France leurs modèles d'architecture et de décoration. La principale d'entre elles, Saint-Jacques de Compostelle, est la reproduction presque servile de trois grandes basiliques françaises clunisiennes du ^x^e siècle, Saint-Sernin de Toulouse, Sainte-Foy de Conques et Saint-Martial de Limoges. On sait que Diego Gelmirez, évêque de Compostelle, qui fut le principal artisan de la cathédrale, se rendit en France en 1104 et y visita toute une série de sanctuaires particulièrement vénérés, notamment Toulouse, Moissac, Limoges, Cluny. A partir de 1105 la construction de la cathédrale prit un nouvel essor. Il n'est pas douteux que Gelmirez ait fait son profit des merveilles architecturales qu'il avait pu contempler pendant son voyage, et l'*Historia Compostellana*, faisant l'éloge de l'évêque, écrit à son sujet : « Ayant trouvé

1. Un chroniqueur espagnol du ^{xiii}^e siècle, l'archevêque Rodrigue de Tolède, a conté comment un seul de ces prélats, Bernard de Sédillac, qui dirigea l'évêché de Tolède, de 1086 à 1122, désolé de l'ignorance et de l'indiscipline de son clergé, se rendit en France et en ramena huit moines de Cluny, qui devinrent tous évêques ou archevêques en Espagne (*Bulletin monumental*, 1923, p. 314).

l'église de Saint-Jacques inculte et sans discipline, il s'efforça d'y implanter les coutumes des églises de France » ¹.

Rien d'étonnant à ce prestige de tout ce qui était français. En France régnait, à la fin du XI^e siècle, une extraordinaire activité intellectuelle et artistique. L'ordre de Cluny étendait chaque jour sa puissance, et ses écoles monastiques propageaient au loin la pratique des arts. Toulouse surtout était devenu un foyer brillant de civilisation. Au contraire, l'Espagne est à ce moment toute frémissante du bruit des armes ; les souverains y sont harcelés par la menace incessante des Arabes, leur arrachant et perdant tour à tour des lambeaux de province. C'est l'époque héroïque des conquêtes du Cid. Tout le pays est en lutte ; on voit des évêques eux-mêmes au premier rang des combattants. Ce n'était pas là un terrain bien propice à la renaissance des arts. Et si Alphonse VI faisait venir de France tant de religieux pour réformer ses monastères et ses évêchés, c'est que ceux-ci périlclitaient. Ce sont là, on en conviendra, des arguments très forts en faveur de la thèse de la prépondérance de l'influence française sur la formation de l'art roman en Espagne au début du XII^e siècle. Et, remarquons-le, cette influence se maintiendra. Après que Cluny aura acclimaté en Espagne l'art roman, on verra Cîteaux y faire germer l'art gothique, et au XIII^e siècle ce sera encore une fois la France qui inspirera les constructeurs des grandes cathédrales de Burgos, de Léon et de Tolède.

Mais il est une autre preuve, plus forte encore, que les sculptures de Silos doivent être attribuées au XII^e siècle : c'est ce que le cloître nous dit sur lui-même, c'est son style.

C'est un fait brutal qu'avant le second quart du XII^e siècle, il n'y a pas dans toute l'Espagne un monument dont les sculptures vaillent, par l'importance et la qualité, celles du cloître de Silos. Occupons-nous d'abord des chapiteaux. Avant le XI^e siècle, les petites églises mozarabes sont caractérisées par leur décoration très fruste, consistant presque exclusivement en ornements géométriques ². Au XI^e siècle, jusque vers 1065, on ne connaît en Espagne comme édifices importants que les églises de la Catalogne, se rattachant au groupe Lombardie-Rhône-Rhin-Meuse ³. Mais ces églises, comme le fait observer l'archéologue catalan Dom Puig y

1. *Historia Compostellana*, t. II, chap. II ; Dom Florez, *España Sagrada*, 2^e édition, t. XX, p. 255. L'*Historia Compostellana* fut écrite sur l'ordre de Diego Gelmirez, évêque puis archevêque de Compostelle, par trois chanoines de la cathédrale, dont deux étaient Français. L'ouvrage est presque entièrement consacré à Gelmirez, à ses œuvres et à sa cathédrale. Le récit se termine en 1138.

2. Cette décoration devait être familière à saint Dominique quand il arriva à Silos, car, on l'a vu, il venait de l'abbaye de San Millan, dont l'église, consacrée en 1029, a tous les caractères de l'art mozarabe (v. le savant ouvrage de M. Gomez-Moreno, *Iglesias Mozarabes, Arte español de los siglos IX a XI*, t. I, pp. 290 à 293). L'église de San Millan a des chapiteaux absolument plats, prolongeant les fûts des colonnes et décorés d'entrelacs, d'hélices, de gaufrages et diaprages taillés en creux. Le chevet a de remarquables modillons à copeaux tout couverts d'hélices et de rosaces.

3. Rappelons ici que la Catalogne était à ce moment en rapports étroits avec la France. Elle en

Cadafalch, qui les a spécialement étudiées, sont totalement dépourvues de sculptures, ou bien la sculpture y est d'une technique rudimentaire. Il en est de même des cloîtres, dont la Catalogne possède quelques exemplaires, les seuls, croyons-nous, connus en Espagne pour le ^x^e siècle ¹. Quant aux églises de la seconde moitié du ^x^e siècle appartenant aux autres parties de l'Espagne chrétienne, on n'en peut citer qu'un tout petit nombre, où la qualité de la décoration dénote un art sensiblement moins avancé que celui de Silos. La plus importante est San Isidoro de Léon, dont le narthex (Panthéon des Rois) fut consacré en 1068, le chœur, le transept et les deux dernières travées de la nef construits par la reine Urraca dans les dernières années du ^x^e siècle ². Les chapiteaux, dans ces diverses parties de l'église, sont d'une facture vigoureuse ; la plupart sont du style corinthien, avec la rose centrale et les volutes fortement accusées ; quelques-uns ont pour motifs des animaux ou des monstres. Ni les motifs ni la technique ne rappellent Silos, même de loin, ils se rapprochent bien plutôt de l'art toulousain ³. J'en dirai autant des chapiteaux du déambulatoire de Saint-Jacques de Compostelle, qui doivent dater de l'extrême fin du ^x^e siècle ou du début du ^{xii}^e ⁴, alors que la cathédrale avait à sa tête un moine de Cluny, l'évêque Dalmace. On cite encore Saint-Martin de Fromista, dont les chapiteaux rappellent ceux de Léon et, plus encore, ceux de la porte des Vierges de Silos. Des chroniques des ^{xvi}^e et ^{xvii}^e siècles ⁵ signalent cette église comme étant en construction en 1066, mais l'acceptation de cette date, que n'appuie aucun document contemporain, paraît difficilement admissible. L'architecture de cette église, de style entièrement poitevin, avec sa nef obscure et ses bas côtés voûtés de berceaux plein-cintre sur doubleaux, sa coupole sur trompes, son abside flanquée de deux absidioles, accuse à l'évidence le premier quart du ^{xii}^e siècle. La sculpture des chapiteaux, d'un caractère remarquablement énergique, s'apparente à l'art toulousain de la même époque ; les

dépendait politiquement depuis la conquête faite par Charlemagne au début du ^{ix}^e siècle, et cette vassalité vis-à-vis de la France ne cessa d'exister qu'en 1258. Elle fut, d'autre part, placée sous la suprématie de l'archevêché de Narbonne depuis 785 jusqu'en 1091. Province essentiellement française, le comté de Barcelone (la Catalogne actuelle) fut la seule région d'Espagne où se manifesta ce « premier art roman » mis en vedette par M. Puig y Cadafalch et qui régna en même temps dans l'Occident méditerranéen, en Bourgogne, en Suisse et dans les régions mosane et rhénane. (Cf. à ce sujet les remarquables ouvrages de M. Puig y Cadafalch (*Le premier art roman, L'architecture en Catalogne et dans l'Occident méditerranéen aux X^e et XI^e siècles*. Paris, 1928) et Jean Vallery-Radot (*Églises romanes. Filiations et échanges d'influences*. Paris, 1930).

1. Notamment les cloîtres de Manresa (chapiteaux décorés de volutes grossières soulignées par des stries), de Cervia, de Manlleu et de San Quirse, de Culera (chapiteaux simplement épannelés).

2. D. Manuel Gomez-Mareno, *Catalogo monumental de la Provincia de León*, cité par Gaillard, *op. cit.*, p. 194).

3. Certains chapiteaux du Panthéon, notamment, rappellent singulièrement ceux de Moissac, et l'on est tenté de se demander si ces chapiteaux ne furent pas refaits par la reine Urraca, en même temps qu'elle commençait la construction du chœur et du transept actuels.

4. Cf. Gaillard, *op. cit.*, p. 195, et Deschamps, *Bulletin monumental*, 1923, p. 327.

5. Cf. A. Kingsley Porter, *Spanish romanesque sculpture*, t. I, p. 110, note 379.

corbeilles sont décorées de rinceaux, de palmettes, de personnages lourdement travaillés ; les tailloirs ont les mêmes ornements qu'à la porte des Vierges. Il y a également analogie entre les chapiteaux de cette porte et ceux de l'église aragonaise d'Iguacel, église qui porte une date de consécration (1072)¹, mais dont la décoration est nettement inférieure à celle de Silos : voyez, par exemple, les tailloirs décorés de lourds entrelacs, les volutes des corbeilles soulignées par des stries parallèles et les sculptures des voussures — des palmettes de facture méplatée. — On fait état d'une autre église datée, la chapelle du château de Loarre, remarquable par sa coupole sur deux étages de trompes et ses chapiteaux largement traités ; parmi ceux-ci on en voit un dont la corbeille est couverte d'un filet d'entrelacs, un autre avec des personnages ; il y a également des figures d'anges dans les vestiges d'un tympan. Mais ces sculptures sont, encore une fois, très inférieures à celles de Silos². Un dernier édifice appartenant sans conteste au XI^e siècle, c'est le prieuré de San Frutos, qui porte la date de consécration de 1100 et qui, on l'a vu, dépendait de l'abbaye de Silos : ses chapiteaux de style fruste et de facture grossière nous offrent un exemple significatif du degré d'avancement de la sculpture romane à cette époque dans certains monastères.

Une remarque générale s'impose à propos de tous ces édifices. Dans la décoration d'aucun d'entre eux on ne trouve trace de l'influence orientale si visible à Silos ni de la technique raffinée et savante qui caractérise les chapiteaux du cloître castillan. Les seuls monuments auxquels s'apparentent les rares exemplaires de la sculpture espagnole du XI^e siècle sont les églises françaises de la Gascogne et, surtout du Languedoc et les églises mozarabes, héritières de la tradition wisigothique. C'est dans cette dernière tradition, non ailleurs, qu'il faut rechercher les sources d'inspiration proprement indigène de l'art roman d'Espagne au XI^e siècle et souvent même au XII^e³. Mais la période mozarabe ne nous a laissé que des

1. M. Porter a publié sur cette église un article où sont reproduites des parties de l'inscription donnant la date de consécration et, en regard, un fragment de la prétendue épitaphe de Silos (*Burlington Magazine*, mars 1928, p. 115). Il conclut de la similitude des E et des H des onciales dans les deux inscriptions que celles-ci sont contemporaines. Il suffit cependant de comparer les inscriptions pour constater que celle de Silos est d'un style sensiblement plus avancé que celle d'Iguacel. Les onciales, à Silos, sont beaucoup plus nombreuses qu'à Iguacel ; elles comportent, notamment, des M et des T bouclés, bien caractéristiques du XII^e siècle. Puis à Silos les lettres sont mieux formées, d'un tracé plus ferme, plus élégant et ornées de fioritures qui font totalement défaut à Iguacel.

2. Sur un piédroit de la porte d'entrée de cette magnifique forteresse on lit cette inscription : « In Dei nomine. Hic requiescit famulus Dei Tulgas, qui obiit pridie Kal. decembris a. M. C. XXXIII » (A. D. 1096). Cette inscription, fait observer M. Porter (*Spanish rom. sculp.*, t. I, p. 64) nous donne une date *ante quam* pour la construction de l'édifice. Mais c'est là tirer une conclusion exagérée de prémisses certaines. Il est tout aussi vraisemblable de supposer qu'en construisant le château de Loarre sur l'emplacement d'une ancienne sépulture, on ait voulu rappeler le souvenir d'un défunt dont on était contraint de violer la tombe.

3. Voir par exemple les cloîtres d'Estany, de San Benet de Bages et de San Juan de Duero à Soria, tous trois du XII^e siècle avancé et où plusieurs chapiteaux à décor géométrique et méplat manifestent la persistance de la tradition wisigothique.



Phot. Société française d'archéologie.

FIG. 8. — SILOS. PILIER SUD-OUEST. DESCENTE DE CROIX.

témoins d'une pauvreté d'invention et d'une rudesse de tacture qui excluent toute comparaison avec Silos. Que sur ce sol infécond un art aussi extraordinaire que celui de Silos ait surgi en plein XI^e siècle, alors que rien ne l'avait annoncé ou préparé, est une impossibilité. Cet art sans ascendance serait tout simplement un cas de génération spontanée, et pareils phénomènes sont aussi inadmissibles dans l'ordre de l'art que dans celui de la nature.

Pour expliquer les origines du cloître de Silos, on se réclame des modèles fournis par l'Orient. On oublie qu'entre ces modèles et une sculpture en ronde bosse il y a un monde. La difficulté, pour les artistes qui ont ressuscité la sculpture au moyen âge, commençait lorsqu'il s'agissait de transposer dans une matière et un format différents les modèles qu'ils avaient sous les yeux, d'interpréter ces modèles, de faire surgir de la pierre la forme avec son relief. Et ceci n'est pas vrai seulement de l'Espagne, mais de toutes les contrées qui ont eu leur part dans la renaissance de la sculpture à l'époque romane. En Languedoc, en Bourgogne, en Provence, en Lombardie on connaissait également les motifs venus de l'Orient et on s'efforçait de les imiter, mais on se heurtait aux mêmes difficultés qu'en Espagne, et les premiers essais de l'art sculptural français furent informes et caractérisés surtout par l'impuissance à rendre les trois dimensions.

Dom Pérez de Urbel insiste sur la technique des chapiteaux de Silos, cette technique très fine qui se rapproche du travail de l'ivoire ou des métaux et accuse ainsi un certain archaïsme. Mais cet archaïsme, tout comme le choix des motifs, est la conséquence de l'influence orientale, qui devait se faire sentir en Espagne plus qu'ailleurs et qu'on retrouve dans de nombreux monuments espagnols du XII^e et même du XIII^e siècle¹, nulle part, cependant, comme au cloître de Silos. C'est là un archaïsme tout de surface et qui s'allie, par ailleurs, à une incomparable maîtrise dans l'art de faire saillir les reliefs.

À côté de ce trait d'archaïsme, la partie la plus ancienne du cloître offre, d'autre part, une caractéristique sur laquelle on n'a pas suffisamment insisté : c'est le style des bases de ses colonnettes. Ces bases comportent, je l'ai dit, deux tores, dont l'inférieur, en saillie prononcée, est relié à l'autre par une gorge assez déprimée ; les griffes qui amortissent les angles des socles sont délicatement travaillées et d'une grande variété de motifs : ce sont là indices caractéristiques d'une époque avancée du XII^e siècle².

1. Voir certains chapiteaux encore nettement romans et d'inspiration orientale très caractérisée de la cathédrale de Lerida, commencée en 1203 et consacrée en 1278.

2. Il est intéressant de comparer les bases de Silos avec celles du déambulatoire de Saint-Jacques de Compostelle, qui date au plus tôt de l'extrême fin du XI^e siècle. Ici le tore inférieur débordé très peu sur le supérieur ; la gorge qui relie les deux tores n'est nullement déprimée. Quant aux griffes, ce sont de grosses boules, comme au portail des Vierges. Les bases sont pareilles aux tribunes du chœur de Compostelle. Dans le transept, la gorge est déjà plus déprimée et le tore inférieur plus saillant. Les bases de la nef ont la gorge nettement déprimée et le tore inférieur écrasé qui annoncent les progrès de la technique architectonique.

Si l'on accepte la thèse de M. Porter, l'art de Silos serait donc en avance d'un demi-siècle au moins sur tout ce que l'on connaît de l'évolution de l'art roman dans l'Europe occidentale. Il y a là quelque chose qui heurte le simple bon sens. Car comment admettre que cet art d'un raffinement sans exemple, même au ^{xiii}e siècle, soit sorti tout d'une pièce du cerveau d'un homme, si génial qu'on le suppose, alors qu'autour de lui tout demeurerait plongé dans un état voisin de la barbarie ? Comment admettre que, témoins de ces chefs-d'œuvre (car Silos, on l'a vu, était connu de nombreux Français et se trouvait près de la route que suivaient les pèlerins de Compostelle), les artistes du Languedoc et les pionniers dont Cluny inondait l'Espagne aient attendu un demi-siècle pour faire aussi bien ?

Les tenants du ^{xi}e siècle semblent, d'ailleurs, eux-mêmes se rendre compte de la nécessité d'expliquer la filiation des chapiteaux de Silos, et leur embarras pour trancher cette question est visible. Émile Bertaux, troublé par l'argument tiré de la prétendue épitaphe, mais reconnaissant, d'autre part, l'impossibilité d'attribuer ces sculptures à des artistes chrétiens d'Espagne et se fondant sur ce que l'abbaye de Silos possédait des esclaves musulmans au temps de saint Dominique, a voulu voir dans les chapiteaux l'œuvre d'un atelier mauresque ¹. M. Kingsley Porter incline vers la même opinion ². Mais, les chapiteaux de Silos ne rappelant en rien les rares exemplaires parvenus jusqu'à nous de la sculpture musulmane en Espagne, cette hypothèse doit être écartée. Dom Pérez s'écarte sur ce point de M. Porter et il s'en tient au système de l'interprétation par un artiste original de motifs empruntés aux tapis persans, aux coffrets arabes et aux miniatures byzantines ³. Je crois avoir démontré la fragilité de cette théorie.

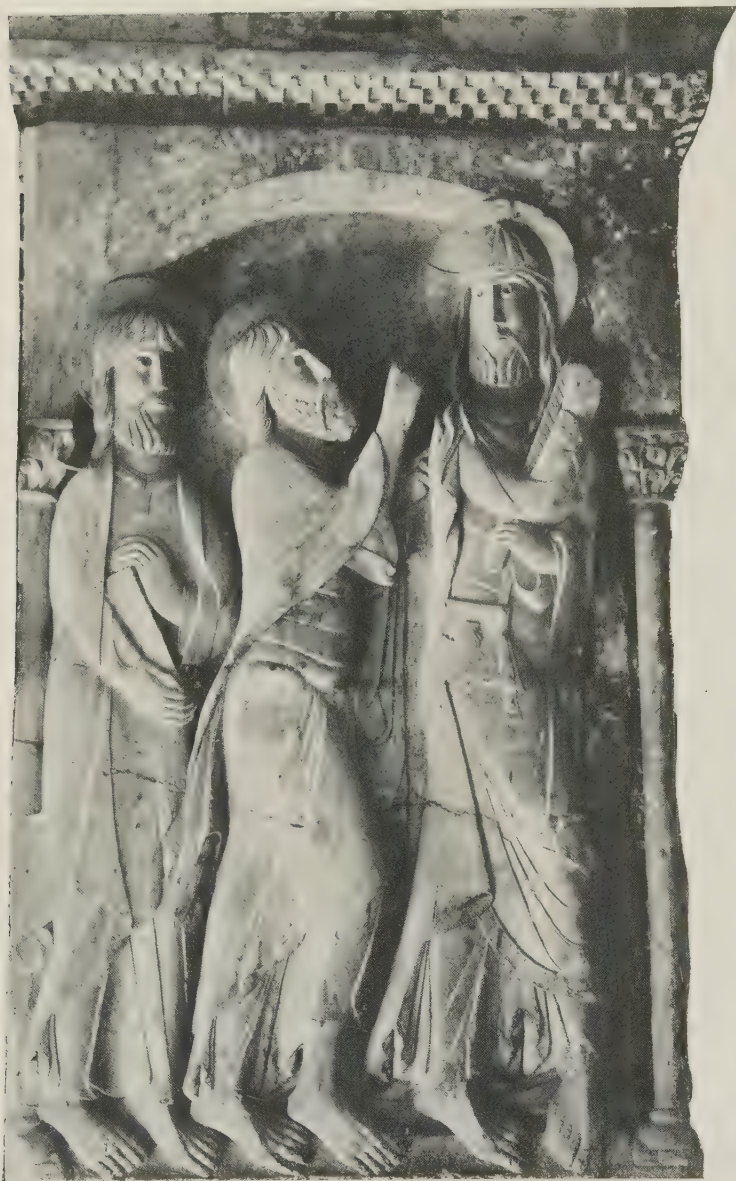
L'invraisemblance d'une attribution au ^{xi}e siècle éclate encore davantage pour les bas-reliefs de Silos.

La beauté de ces grandes compositions, le naturel et la noblesse des attitudes, l'aisance des draperies, le mouvement plein de mesure de la plupart des scènes accusent un art qui ne peut appartenir qu'à une période avancée du ^{xii}e siècle. Le style de ces magnifiques morceaux est moins conventionnel, moins hiératique que celui des tympanes de Vézelay, d'Autun, de Moissac, toutes œuvres remontant à 1125-1130. Il s'écarte encore plus fortement du style du grand tympan de Charlieu, exécuté vers 1094 et où l'influence byzantine est manifeste, et des bas-reliefs de Moissac, qu'une inscription du cloître permet de dater avec certitude de l'an 1100. Et ce sont ces grandes figures de Silos que M. Porter voudrait dater de 1086 à 1100 et Dom Pérez d'avant 1076 !

1. Bertaux, *Histoire de l'art*, t. II, 1^{re} partie, pp. 224, 225.

2. M. Porter écrit : « No other monument of the same school is known. It is probable that the carving was the work of Moslem slaves... Thus are to be explained the obviously Moorish elements of the decoration and the delicacy of the sculpture. » (*Spanish romanesque sculpture*, t. I, p. 78.)

3. Dom J. Pérez de Urbel, *op. cit.*, p. 34.



Phot. Arthur Byne.

FIG. 9. — SILOS. PILIER SUD-OUEST. LES PÉLERINS D'EMMAÛS.

Ici encore la comparaison avec d'autres monuments espagnols est édifiante. Avant le ^x^e siècle, la statuaire — ou mieux la représentation de la figure humaine dans la pierre — est inexistante en Espagne, car on ne peut donner ce nom à quelques personnages barbares ou enfantins, reproduits au moyen de traits en creux, comme ceux que l'on voit dans les deux églises mozarabes de Naranco (Oviedo), à San Pedro de la Nave (Zamora) et à Quintanilla de las Viñas (Burgos). Pour le ^x^e siècle les témoins ayant date certaine sont très rares. Un des plus intéressants, le plus ancien monument daté de la sculpture de figures en Espagne, c'est le sarcophage d'Alfonso Ansurez, provenant de l'abbaye de Sahagun et portant le millésime de 1093. Il présente des figures d'anges et d'autres personnages en relief assez saillant, mais de proportions très médiocres et de facture grossière ; ailes et vêtements sont tracés à l'aide de stries

suivant le procédé rudimentaire qu'on a qualifié de « technique tubulaire »¹. Citons encore les lourds bas-reliefs du tombeau de Doña Sancha provenant de

1. Quand ce sarcophage fut exécuté, en 1093, l'abbaye de Sahagun, la plus importante de l'Espagne, venait d'être réformée par les moines clunisiens (D. M. Gomez-Moreno, *Catálogo de la Provincia de León*, cité par G. Gaillard, *Bulletin monumental*, 1930, p. 194). Ce sarcophage est aujourd'hui au musée de Cambridge (Massachusetts).

l'église de Santa Cruz de la Seros (Huesca), les prophètes de style barbare de l'autel de la cathédrale de Vich, les chapiteaux historiés du cloître de San Juan de la Peña, ceux du cloître de San Pedro le Viejo à Huesca et le tympan du portail sud de cette même église, avec leurs personnages à grosses têtes informes, leurs gestes raides et gauches, leurs vêtements aux plis accusés par des stries concentriques ¹. Citons encore, pour le début du XII^e siècle, les personnages engoncés et à têtes énormes qui servaient de soutiens à l'autel principal de la cathédrale de Compostelle, aujourd'hui réfugiés au couvent des bénédictines de cette ville ².

Dans ces divers témoins de la sculpture espagnole on ne trouve rien qui ressemble aux bas-reliefs de Silos, rien qui s'en rapproche par la valeur du style ou l'avancement de la technique. Et de nouveau se pose la question des origines de cet art sans ancêtres directs sur le sol de l'Espagne. « La question des origines de cet art demeure entière, remarque M. Porter. On ne la résoudra



Phot. Arthur Byne.

FIG. 10. — SILOS. PILIER NORD-EST, INCÉRÉDULITÉ DE SAINT THOMAS.

1. Édifices datés par M. Porter de 1095 (Santa Cruz), fin XI^e ou début XII^e (Vich), vers 1082 (San Juan de la Peña) et après 1096 (Huesca) (*Spanish romanescque sculpture*, t. I). Un des chapiteaux de Huesca représente l'Incérédulité de saint Thomas ; le Christ y fait exactement le même geste gauche qu'à Silos, mais il y a un monde entre les conceptions esthétiques des deux scènes.

2. Placés par M. Porter entre 1105 et 1135 (*ibid.*, t. I, pl. 59).

peut-être jamais. Nous avons vu que les bas-reliefs de Silos présentent de nombreux points de contact avec des ivoires espagnols antérieurs ou contemporains. Il est certain que la tradition locale a été l'élément fondamental de la formation du style. On peut supposer, d'autre part, que le style des bénédictins du Mont Cassin a influencé le développement de cette sculpture. C'est peut-être cette influence bénédictine qui explique les relations qu'a eues Silos avec Cluny et avec Saint-Clément de Rome. L'église de Saint-Martin de Capoue a un portail qui présente des analogies à la fois avec Cluny et avec Silos. Or cette église était sous la dépendance directe du Mont Cassin ¹. » Ces tentatives d'explication ne tranchent pas la difficulté. Il est certain que d'importants objets en ivoire ou en métaux précieux furent exécutés pour compte des évêchés et des grandes abbayes d'Espagne pendant la seconde moitié du XI^e siècle, par exemple, pour ne citer que quelques ouvrages datés, les reliquaires de San Millan (1070) et de San Felices (1090), l'Arca Santa d'Oviedo (1078), le fameux crucifix de Fernan-le-Grand (1063), provenant de Léon, aujourd'hui au musée archéologique de Madrid. Mais si les premiers imagiers espagnols du XI^e siècle ont pu s'inspirer de ces œuvres d'art, on ne nous dit pas où et comment ils ont appris leur métier, si différent de celui des sculpteurs sur ivoire ou des orfèvres; la difficulté de transposer ces œuvres délicates dans de vastes bas-reliefs de pierre était plus grande encore quand il s'agissait de figures que quand il n'était question que de décoration ² et ce fut la pierre d'achoppement de toute la sculpture romane jusqu'au second quart du XII^e siècle. Quant à l'argument tiré d'une influence du Mont Cassin, M. Porter semble se rendre compte lui-même qu'il repose sur de pures suppositions, et c'est situer très loin une filiation qu'on ferait tout aussi bien de rechercher aux portes de Silos, en franchissant les Pyrénées ³.

Si l'on veut trouver des points de comparaison avec les bas-reliefs de Silos, ce n'est pas dans le Sud de l'Italie qu'il les faut chercher. C'est en Languedoc, centre de l'école de sculpture la plus brillante qu'ait possédée la France à l'époque romane. Les prototypes de ces compositions, ce sont les figures d'apôtres des cloîtres de Moissac et de Saint-Étienne de Toulouse. Le style rude des Apôtres de Moissac, — attitudes figées, épaules et têtes carrées, membres anguleux et raides, vêtements durement accusés par des stries le plus souvent rectilignes, — sont bien du temps que leur assigne l'inscription du cloître, l'extrême fin du XI^e siècle. M. Porter et Dom Pérez reconnaissent — et je ne les rappellerai pas ici — les multiples points

1. A. Kingsley Porter, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage roads*, p. 55.

2. P. Deschamps, *Bulletin monumental*, 1925, *La Renaissance de la sculpture en France à l'époque romane*, pp. 8 et suiv.

3. « Pour la sculpture romane il n'y a pas de Pyrénées », a écrit M. Porter lui-même, reprenant un mot d'Émile Bertaux; mais pour M. Porter il n'y a pas non plus d'école de sculpture du Languedoc et Toulouse, à l'époque romane, n'était pas français (*Romanesque sculpture of the Pilgrimage roads*, p. 197). M. Deschamps a excellemment rétabli la vérité historique sur ces points (*Bulletin monumental*, 1923, p. 305 et suiv.).

de contact entre ces bas-reliefs et ceux de Silos, mais ils veulent voir dans ceux-ci le modèle, dans ceux-là (comme aussi dans les bas-reliefs du déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse, contemporains de ceux de Moissac) des imitations de Silos ¹. Les considérations historiques qui ont été exposées plus haut et ce qui a été dit du style des bas-reliefs de Silos montrent tout ce qu'une pareille théorie contient d'invraisemblable. Ou bien Silos s'est inspiré de Moissac, ou bien les deux séries de bas-reliefs ont été exécutées d'après des modèles communs, mais à des époques différentes.

Les Apôtres de Saint-Étienne de Toulouse nous offrent un second jalon entre la sculpture languedocienne et les bas-reliefs de Silos. Ici également la parenté entre les deux œuvres est indéniable. La façon de traiter les chevelures, les barbes, les mains, les pieds, les plis des vêtements est la même ; ici, comme à Silos, et comme dans plusieurs figures du portail des Orfèvres à Compostelle, les personnages ont les jambes croisées et les pieds allongés ; dans les deux monuments et de même qu'à Moissac, ils sont placés sous des arcades en plein cintre. Les groupes de Silos accusent un art plus avancé ; le style est moins conventionnel, plus simple, les attitudes beaucoup plus naturelles qu'à Toulouse. Les pieds, à Toulouse, sont d'un travail peu raffiné ; à Silos ils sont d'une facture excellente. Les bas-reliefs de Toulouse peuvent être datés de 1120 ². Ceux de Silos ne sont certainement pas antérieurs à 1130 ou 1140 ³.

Dom Pérez de Urbel met en avant un dernier argument tiré du costume des hommes d'armes qui gardent le tombeau du Christ. Ce costume, dit-il, et surtout les boucliers, ronds par le haut, pointus par le bas, sont caractéristiques de l'armement du XI^e siècle ⁴. Mais cette affirmation est en contradiction avec les témoignages que nous apportent de nombreux morceaux de sculpture remontant au deuxième quart ou au milieu du XII^e siècle. Le bouclier long et pointu par le bas, le heaume terminé entre les sourcils par une pointe annonçant le nasal, le gorgerin de mailles, la mentonnière montant très haut, le haubert descendant jusqu'aux genoux, tous détails de l'attirail des soldats de Silos, sont des éléments caractéristiques de l'armement, non pas au XI^e siècle, mais pendant le deuxième quart du XII^e. On les rencontre, notamment, dans les cavaliers de la frise extérieure de la

1. A. Kingsley Porter, *Romanesque sculpture of the Pilgrimage roads*, pp. 54, 203, 209, et *American Journal of archeology*, 2d series, vol. XXVI, 1920, no. 1, *Pilgrimage sculpture*. Dans ce dernier article, M. Porter s'exprime ainsi : « Moissac was a Cluniac abbey on the road ; but inspiration was sought not in Burgundy, but in Santo Domingo de Silos... The figures appear frozen. This immobility produces at first sight an impression of archaism but on closer study, it becomes evident that the Moissac sculptures must be later than Santo Domingo. The Romanesque cloisters of southern France... seem nearly all to have been influenced directly or indirectly by the same prototype. »

2. Tel est également l'avis qu'a bien voulu me donner un spécialiste de la sculpture languedocienne, M. R. Rey.

3. E. Bertaux et MM. E. Mâle, Dom Roulin, P. Deschamps et G. Gaillard datent également les bas-reliefs de Silos d'une époque allant de 1130 à 1150.

4. D. J. Pérez de Urbel, *op. cit.*, p. 88.

cathédrale d'Angoulême, dans les Vertus du portail occidental d'Aulnay-de-Saintonge (boucliers de même forme que ceux de Silos), dans les figures de soldats des chapiteaux des églises de Brioude, Saint-Nectaire, Issoire, Mosac et Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand, toutes églises édifiées vers le milieu du XII^e siècle ; dans la plupart de ces sculptures, l'armement est exactement celui de Silos. Les mêmes détails d'équipement militaire se retrouvent aux portails latéraux de la cathédrale de Tournay et aux fonts baptismaux de Zedelgem (Flandre occidentale), œuvres de l'école de sculpture qui fleurit à Tournay pendant les deux premiers tiers du XII^e siècle. On les rencontre encore sur les sceaux de Guillaume Cliton et de Louis VII, qui datent du deuxième quart du XII^e siècle, et sur les cavaliers de la tapisserie de Bayeux, qui semble dater d'environ 1130. Enfin Émile Bertaux a fait observer que sur un manuscrit de Silos, exécuté vers 1100 et conservé au British Museum, les soldats portent la targe ronde, à la mode musulmane¹. Tout cela nous ramène, pour les bas-reliefs, à une date voisine de 1140.

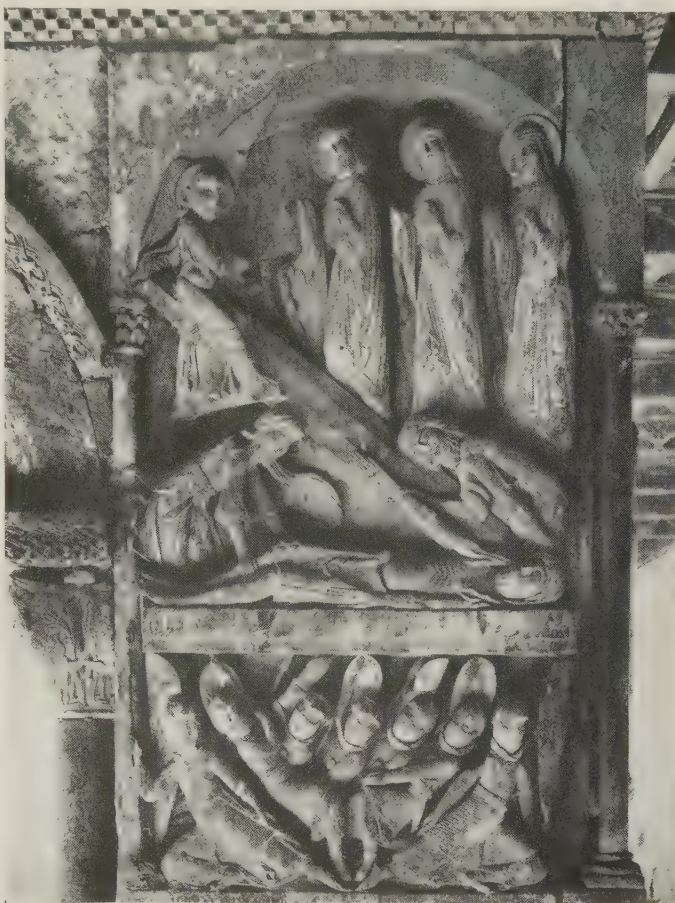
C'est également au deuxième quart du XII^e siècle — entre 1125 et 1140 — qu'il faut faire remonter les chapiteaux tant discutés des galeries Nord, Est et Ouest, si l'on ne veut pas mettre en discussion tout ce que l'on sait sur l'évolution de la sculpture romane, si l'on ne veut pas mettre en doute, comme l'a fait M. Porter, le principe même de cette évolution. C'est avec raison, croyons-nous, que Dom Pérez attribue au même atelier les chapiteaux et les bas-reliefs : on a vu, notamment, par ce qui a été dit plus haut les similitudes de style et de facture existant entre les personnages des bas-reliefs et le chapiteau des Vieillards de l'Apocalypse.

Quant aux chapiteaux du croisillon Sud, s'ils trahissent un art moins avancé et une autre main que ceux du cloître, ils sont cependant, eux aussi, supérieurs, par la sûreté de l'exécution et la vigueur des reliefs, à ce que l'on faisait généralement au XI^e siècle. On ne peut être ici aussi affirmatif que pour les sculptures du cloître ; je crois, toutefois, que ces chapiteaux ne sont pas antérieurs aux premières années du XII^e siècle. Ils rappellent ceux de San Isidoro de Léon, plus encore ceux de Fromista, mais surtout ceux des piédroits du Portail des Orfèvres à Compostelle. On retrouve à la Porte des Vierges les colonnes décorées de grosses torsades qui encadrent le Portail des Orfèvres ; on y voit les mêmes chapiteaux à animaux et personnages de facture énergique, d'où surgissent des volutes puissantes, les mêmes tailloirs couverts d'une vigoureuse végétation feuillagée. Il existe également une analogie frappante entre les cordons sculptés et certains tailloirs de la Porte des Vierges et les tailloirs des chapiteaux de la Porte Miégevillie à Saint-Sernin de Toulouse. Les sculptures du Portail des Orfèvres doivent dater des environs de

1. Bertaux, *Histoire de l'art*, t. II, 1^{re} partie, p. 227. Le commandant Lefebvre des Noëttes a bien voulu me confirmer les données qui précèdent sur l'armement au XII^e siècle. D'après lui, les boucliers ronds ou ovales sont la règle générale au XI^e siècle et tous les détails de l'équipement des soldats de Silos (bouclier, gorgerin, heaume et haubert) sont franchement caractéristiques du XIII^e siècle.

1120. M. Rey date la porte Miégeville de 1115¹. Les chapiteaux du croisillon de Silos, d'un art un peu moins avancé que celui de ces deux monuments, mais qui rappellent eux aussi, d'une manière frappante, les productions de l'école du Languedoc, peuvent remonter aux premières années du XII^e siècle.

Nous nous trouvons donc, dans la partie la plus ancienne du cloître de Silos, devant l'œuvre de deux artistes ou de deux ateliers, l'un auteur des chapiteaux de la porte des Vierges, qui travailla sous l'influence directe de l'école de sculpture du Languedoc, l'autre, auteur des chapiteaux et des bas-reliefs du cloître qui puisa le meilleur de son inspiration dans les modèles que lui fournissait l'art oriental. Le premier travaillait au début du XII^e siècle, le second quelque trente ans plus tard. L'un et l'autre doivent avoir appris leur métier en France ou, du moins, avoir été influencés par le grand courant artistique venu de l'autre côté des Pyrénées. L'artiste qui sculpta les chapiteaux du cloître fut-il un Français séduit par les raffinements de l'art oriental ou un Espagnol de génie instruit par les progrès des sculpteurs toulousains ? Tout porte à croire que ce fut un Espagnol. N'oublions pas que les chapiteaux de Silos forment un ensemble unique dans la production de la sculpture romane et supposent des artistes particulièrement familiarisés avec les motifs de l'Orient et la technique des



Phot. Société française d'archéologie.

FIG. II. — SILOS. LES SAINTES FEMMES,
L'ENSEVELISSEMENT DU CHRIST, LES GARDIENS DU SÉPULCRE.

1. Diverses analogies entre la Porte Miégeville et le Portail des Orfèvres, notamment la parenté entre les deux statues de saint Jacques, rendent cette date tout à fait vraisemblable. M. Paul Deschamps croit la Porte Miégeville plus ancienne. (V. *Bull. archéologique*, 1923, p. 245). M. Marcel Aubert a rappelé au Congrès archéologique de Toulouse, tenu en 1929, que le transept est l'œuvre de Raymond Gayrard, qui dirigea les travaux à Saint-Sernin de 1096 à 1118.

travaux sur ivoire mis à la mode par les Arabes et repris par les artistes chrétiens d'Espagne. Rappelons aussi que l'ordre de Cluny, en envoyant ses moines fonder des filiales dans l'Europe entière, n'imposait ni ses artisans, ni ses formules esthétiques. Les monuments élevés sous l'inspiration ou dans l'ambiance de Cluny reflétaient les qualités du terroir. Un sculpteur castillan a pu réunir dans les chapiteaux et les bas-reliefs de Silos son penchant pour l'orientalisme et l'expérience technique qu'il avait puisée dans les enseignements de l'école du Languedoc.

La détermination de l'âge des autres parties du cloître sera plus aisée et me permettra d'être bref.

Les chapiteaux de la galerie Sud et ceux de la partie méridionale de la galerie Ouest trahissent, on l'a vu, un nouvel atelier et plusieurs mains différentes. Mais ce qui frappe surtout en eux, ce ne sont pas tant les différences mais les analogies avec ceux de la première série. Les bases et les tailloirs sont pareils, avec une décoration plus riche ; l'ornementation des voussures et du cordon qui les surmonte est presque identique ; dans les deux séries règnent les mêmes motifs d'inspiration orientale, symétriquement disposés. Seul, le galbe des corbeilles change et la finesse métallique de la sculpture fait place à un style plus large, plus directement inspiré de la facture toulousaine. Ces chapiteaux doivent être de très peu postérieurs à ceux des galeries les plus voisines de l'église. Ils peuvent avoir été exécutés à partir de 1150. Dom Pérez les attribue au deuxième tiers du XII^e siècle¹. Cette datation concorde avec ce que l'on sait des travaux que l'on faisait au cloître en 1158, comme celle de 1125 correspond à l'accroissement des revenus de l'abbaye à la suite de la donation qui lui fut faite en 1121.

L'âge des deux bas-reliefs de l'Annonciation et de l'Arbre de Jessé est plus discuté. La modernité de ces sculptures est frappante ; elles accusent, par plus d'un trait, un style plus avancé que celui de certaines sculptures françaises du début du XIII^e siècle. Mais en même temps elles donnent — surtout l'Arbre de Jessé — une impression d'archaïsme plus forte peut-être que les six bas-reliefs les plus anciens, si remarquables par l'unité du style. M. Porter les date de 1158² à cause de l'étroite analogie qu'il leur prête avec les sculptures de la tombe de la reine Doña Blanca, à Najera, exécutée en 1156. Mais il se trompe en ceci lourdement, car le style de cette magnifique sépulture est tout à fait différent de celui des deux groupes de Silos ; tout y atteste la survivance de la tradition romane : la raideur des draperies, les stries soulignées de perlés qui marquent les plis, les gaufrures naïves ciselées sur le bord des tuniques, etc. Dom Pérez croit les deux reliefs de Silos postérieurs au portail de la Gloire de Compostelle, achevé en 1188, mais il

1. D. Pérez de Urbel, *op. cit.*, p. 27. On comprend difficilement que l'auteur donne soixante-quinze ans de plus aux chapiteaux de la première série, si étroitement apparentés avec ceux-ci.

2. A. Kingsley Porter, *Spanish romanesque sculpture*, t. II, p. 27.

les considère, à tort selon moi, comme appartenant à la même famille que les sculptures de Maître Matthieu et des Apôtres de la Camera Santa d'Oviedo¹. Les reliefs de Silos n'atteignent pas à la grandeur des figures de Compostelle et d'Oviedo : elles n'en ont ni la force, ni la sérénité. En revanche, les vêtements y sont traités avec une souplesse et une vérité bien plus grandes et il règne dans l'Annonciation une grâce et un charme qui semblent porter le sceau de l'influence française au XIII^e siècle. Ces bas-reliefs sont à rapprocher des deux belles compositions qui encadrent le portail de San Miguel d'Estella², ville toute voisine de Silos, mais, ici encore, en dépit de la souplesse de la facture et de l'élégance des attitudes, on est loin de la maîtrise de l'Annonciation de Silos. Les deux bas-reliefs de Silos appartiennent indiscutablement à un atelier plus avancé, bien qu'attardé, par certains côtés dans les formules surannées de l'art roman. On peut, je crois, les dater des premières années du XIII^e siècle³, et c'est également à cette époque qu'il faut attribuer les deux chapiteaux historiés de la galerie occidentale.

Quant aux médiocres chapiteaux du cloître supérieur, ils doivent, pour les raisons exposées plus haut, appartenir au troisième quart du XII^e siècle. Ils sont l'œuvre d'artisans locaux sans talent ni originalité, enlisés dans des formules dont ils ne comprenaient plus l'esprit : peut-être travaillaient-ils sous la direction du « Dominicus operarius » signalé en 1175 par le cartulaire de Silos.

* *
* *

Si l'on accepte les raisonnements qui précèdent, la chronologie du cloître de Silos s'établirait donc de la manière suivante.

La porte des Vierges remonterait aux environs de 1110 : c'est, en tout cas, le vestige le plus ancien du monastère de Silos.

La partie la plus ancienne du cloître inférieur — celle qui touche à l'église — ne serait pas antérieure à 1125-1140, les bas-reliefs étant sans doute un peu postérieurs aux chapiteaux.

La seconde partie du cloître aurait été exécutée à partir de 1150.

1. D. Pérez de Urbel, *op. cit.*, pp. 208 à 211. Don Pérez reconnaît, toutefois, une forte influence française dans ces bas-reliefs. En dessous de l'Annonciation se lit cette inscription : *Obiit magister Robertus et uxor ejus Cecilia*. « Ce maître Robert, écrit Dom Pérez, serait-il l'auteur de ces superbes sculptures et aurait-il désiré reposer devant cette Vierge où il pouvait contempler son œuvre maîtresse ? Le nom de Robert est un nom étranger, un nom français : ceci nous expliquerait les marques de l'influence française que, contrairement à ce que nous montre le reste du cloître, nous pouvons voir dans ces dernières sculptures » (p. 210).

2. Daté par M. Porter de 1185.

3. Et, avec eux, un troisième bas-relief, représentant saint Dominique délivrant des captifs, placé à Silos dans l'Escalier des Lions. Le style large de ce bas-relief, dont la composition laisse d'ailleurs à désirer, me paraît ne pouvoir appartenir qu'à une sculpture du XIII^e siècle.

Les sculptures des galeries de l'étage seraient l'œuvre du troisième quart du ^{xii}e siècle.

Enfin les deux derniers bas-reliefs et les chapiteaux historiés appartiendraient au début du ^{xiii}e siècle.

Le cloître de Silos renferme donc des témoins de toutes les phases de la sculpture romane pendant le cours du ^{xii}e siècle et nous fait assister à l'éclosion de la sculpture gothique. Il est une manifestation unique en son genre du génie espagnol guidé par l'expérience française.

BARON VERHAEGEN.



Phot. Torrès-Balbas.

FIG. 12. — SILOS. CHAPITEAUX A CHIMÈRES.



TOCQUÉ CONFÉRENCIER



FIG. I. — TOCQUÉ. MARIE-CHARLOTTE SALADIN DE CRANS.
(A. M. P. van Bercheur, Crans, Suisse).

Le 7 mars 1750, Louis Tocqué prononçait à l'Académie Royale de Peinture, devant ses confrères et les élèves de cette Académie, un important discours intitulé : *Réflexions sur la peinture et particulièrement sur le genre du portrait*, dans lequel il se révélait excellent théoricien, justifiant pleinement cette phrase de La Font de Saint-Yenne : « Dans les entretiens que j'ai eus avec le s^r Tocqué, il m'a étonné par le détail prodigieux de ses observations, et de ses études profondes sur les effets de la nature, et sur la difficulté de saisir une infinité de nuances fines et délicates qui donnent la mollesse et la vie aux chairs, et surtout à celles du visage, qui échappent quand on croit les tenir, et qui décident cependant de la science du peintre et de l'effet du portrait. »

Cette conférence est, en effet, la synthèse de toutes ces observations dont parle La Font de Saint-Yenne ; pleine de précieux enseignements, elle nous révèle la conception toute nouvelle que Tocqué se fait de la beauté et nous initie à sa

courageuse théorie de la stricte imitation du modèle. Aussi compte-t-elle au nombre des meilleures et des plus originales qui furent, à partir de 1747, sous l'impulsion de C.-A. Coypel secondé par le comte de Caylus, prononcées, pendant une quarantaine d'années, à l'Académie de peinture ; seuls, les Mémoires d'Oudry, de Massé et de Galloche peuvent lui être comparés.

On crut longtemps que le texte de la conférence de Tocqué était à jamais perdu, les travaux de Dussieux et Soulié, en 1854, d'Henri Jouin, en 1889, sur les ouvrages des membres de l'Académie de peinture, ne le reproduisant pas ; plus tard, en 1894, Paul Mantz regrettait de n'avoir pu le retrouver. La minute de cette conférence est pourtant conservée à la bibliothèque de l'École nationale des Beaux-Arts, et elle n'échappa point aux recherches d'André Fontaine qui, en 1909, dans *Les doctrines d'art en France*, en donnait une analyse succincte, mais lumineuse. M. Prosper Dorbec, la même année, devait utiliser quelques passages des *Réflexions sur la peinture*, dans un article qu'il consacrait à Tocqué, dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Nous avons nous-même fait récemment de larges emprunts au texte de Tocqué, dans notre ouvrage sur ce peintre.

Nous ne pouvons songer à analyser, dans un seul article, tout ce manuscrit, qui ne comprend pas moins de dix-neuf grandes pages couvertes d'une écriture régulière et assez serrée¹. Nous nous contenterons donc d'étudier ici ce qui a trait à la formation des peintres et de résumer les chapitres consacrés à la ressemblance du visage, du corps et des mains, passages les plus caractéristiques de tout le discours.

Tocqué avoue, en débutant, que les conférences déjà prononcées à l'Académie avaient fait naître en lui, depuis longtemps, le désir d'être de quelque utilité aux élèves admis à profiter des enseignements des membres de cette illustre compagnie, et que seule l'avait retenu jusqu'ici « une timidité que son peu d'expérience dans l'art de bien écrire ne rend que trop légitime ». Il est probable que sa femme qui, nous le savons, avait une réelle « expérience dans l'art d'écrire », le décida à vaincre cette « timidité légitime » en l'aidant dans la rédaction du texte, car celui-ci est d'une tenue littéraire parfaite².

Les *Réflexions* de Tocqué « auront pour objet l'idée qu'on doit avoir de la peinture en général », mais elles s'étendront « particulièrement sur celles qui caractérisent le peintre de portraits ».

S'adressant aux jeunes, Tocqué s'écrit : « Voulez-vous rendre vos études solides ? Commencez par vous former une idée nette, claire et distincte du beau. Pour y parvenir, ménagez-vous l'entrée dans les riches cabinets des curieux et

1. On trouvera le texte in extenso de ce discours dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, de 1929, fascicule II. Nous l'avons accompagné d'un avant-propos et de nombreuses notes explicatives. Tirage à part (avec table et index des noms cités), Jean Schemit, Paris, 1930.

2. Nous avons cru bon de ne pas tenir compte de l'accentuation et de la ponctuation originales du manuscrit, afin d'en faciliter la lecture.



FIG. 2. — TOCQUÉ. MADAME HARANT. (*Au marquis de Jaucourt, Paris.*)

dans les maisons royales... Si l'on veut bien vous permettre de travailler dans ces cabinets, copiez, mais avec ardeur, avec soin, avec intelligence, les morceaux qui vous auront le plus frappés ; ne vous ralentissez pas, et gardez-vous d'être trop tost contents de vous-mêmes ; deffiez-vous de votre approbation, et travaillez

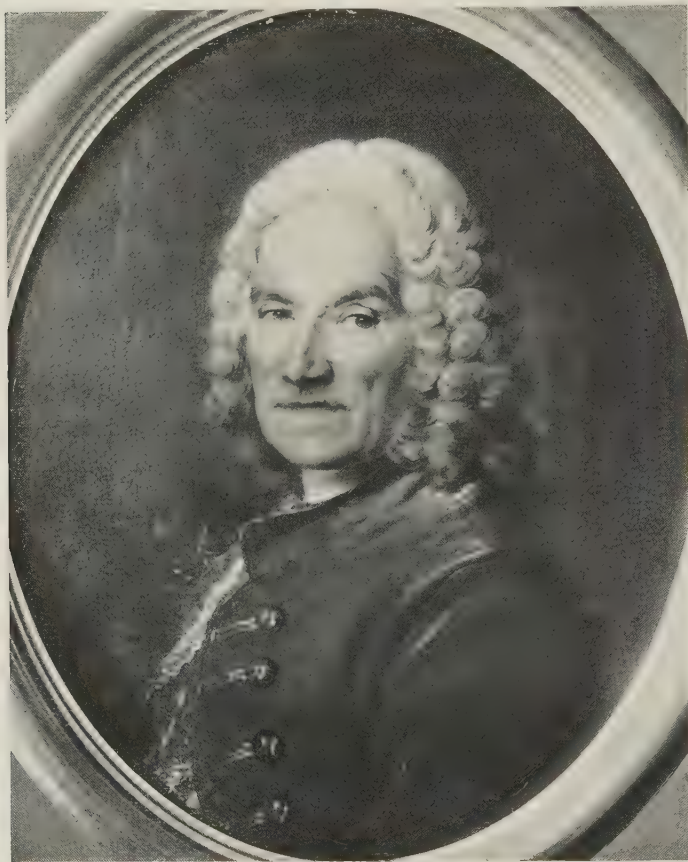


FIG. 3. — TOCQUÉ. LE SCULPTEUR JEAN-LOUIS LEMOINE.
(Collection particulière, Paris.)

jusqu'à ce que vous puissiez mériter celle de vos maîtres. Ne flattez pas surtout votre amour propre, en vous comparant à ceux qui sont au dessus de vous, et songez que vous ne parviendrez à bien voir la nature qu'après avoir copié longtems les ouvrages des maîtres de l'art. » Pour Tocqué donc, comme pour la plupart de ses contemporains, copier la nature, ce n'est pas travailler directement d'après le modèle, mais d'après les portraits des « maîtres de l'art. » Notre peintre avait, dans sa jeunesse, mis ces conseils en pratique, car, nous apprend l'abbé de Fontenai, son premier biographe, « Nattier lui fit copier les plus belles choses dans le genre du portrait, d'après les grands peintres ; ... il fit des copies de van Dyck, de Rembrandt, de Santerre, de Grimoud, de Rigaud et de Largillière, dont les amateurs

n'appercevoient point de différence avec les originaux ».

Tocqué nous explique comment, « né sans biens et sans aucuns secours de parents », il se destina très jeune à devenir peintre, et pourquoi il ne sera qu'un portraitiste : « Je choisis le genre du portrait, confesse-t-il, n'ayant pas fait d'études assez considérables pour espérer de pouvoir me distinguer dans l'histoire. Mais souvent on se trompe en croiant trouver moins de difficultés dans un genre que dans un autre. Chaque talent a les siennes lorsqu'on veut l'exercer de manière à se faire un nom. On ne peut jamais faire d'un mauvais peintre d'histoire qu'un mauvais peintre de portrait, car il ne suffit pas de mettre sur la toile la ressemblance de ceux qu'on

peint. Je sais que cette partie, absolument nécessaire, est celle qui en impose le plus aux gens peu connoisseurs ; mais il faut convenir que le talent du portrait seroit peu de chose s'il n'en exigeoit pas nombre d'autres... A quel degré l'ont porté messieurs de Troy, Largillière et Rigaud ! Je parlerai de ces très illustres rivaux comme ceux de ces peintres qui ont sçu rendre, avec le plus d'art et de soin, les détails et la magnificence des ajustements dont nous ne pouvons plus sortir, vu le peu de goust qu'on témoigne aujourd'hui pour l'aimable simplicité. » On sent percer ici, chez le sincère Tocqué, la pointe d'un regret. Il énumère alors les dons qui caractérisent « ces grands hommes » : le don d'enthousiasme et la grande intelligence des ouvrages de Largillière, « le don du beau faire et de la belle couleur » de de Troy, « le don du solide raisonnement et de la touche spirituelle » de Rigaud.

L'étude des œuvres des peintres illustres de toutes les écoles est indispensable pour acquérir de bons principes et « la facilité de bien peindre ». « Mais tout cela, continue Tocqué, n'est encore que le mécanisme de l'art ; c'est à vous à prendre ensuite un parti sur le choix que vous devez faire des objets divers que la nature — lisez : les originaux — vous offre pour modèles. N'épousez jamais trop la manière de qui que ce soit ; vous ne marcheriez jamais qu'à la suite des autres. Ayez une noble hardiesse, mais apprenez surtout à vous connoître pour éviter le trop ou le trop peu... ».

Tocqué, étudiant ensuite « ce qui doit exciter notre admiration à la vue des beaux ouvrages de peinture », parle de l'harmonie des tableaux et de leur composition. « Chaque tableau a son soleil qui est le groupe ou la figure principale. Ce



FIG. 4. — TOCQUÉ. LE MARQUIS DE MIGNY. Esquisse.
(Au comte R. de Lubersac, Paris).

qui est autour de l'objet dominant n'est plus qu'accessoire et semble n'être plus éclairé que par lui. Il faut donc prendre garde que rien ne détruise cet objet ; c'est pour lui qu'il faut conserver toute sa verve et tout son feu. Quand cette partie est bien rendue, les autres semblent être finies ». Le peintre termine ce paragraphe par cette belle conclusion : « Appliquez-vous surtout à bien saisir l'esprit de la

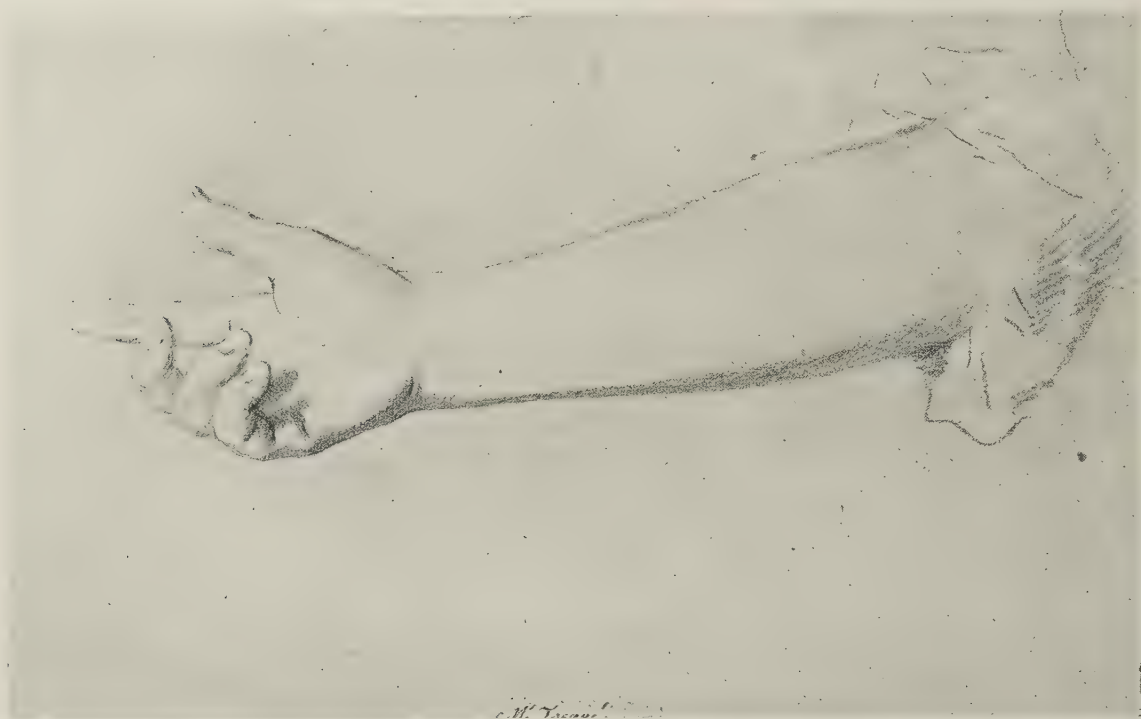


FIG. 5. — TOCQUÉ. LA REINE MARIE LECZINSKA.
Étude du bras droit. (Cabinet des dessins du Musée du Louvre.)

nature, car, si vous vous bornez au matériel, vous tombez dans cette froideur et cette platte propreté qui mettent l'artiste au rang de l'ouvrier... Il faut, si je l'ose dire, un sentiment dans la brosse, qui fouille les muscles et les découvre adroitement, pour les faire passer avec légèreté dans les parties charnuës. Voilà ce qui produit cette apparence de mouvement qui donne l'âme aux figures. Accoutumez-vous de bonne heure à vous rendre maîtres de votre touche, pour opérer facilement, et ne balancez jamais à effacer sous prétexte que les choses vous ont coûté beaucoup. » Le très consciencieux Tocqué reprenait lui-même fréquemment ses tableaux ; il avoue avoir, bien souvent, recommencé des parties entières sur lesquelles il avait déjà longtemps peiné. Écrivant, le 6 août 1748, à Tournehem, à propos du portrait de la dauphine Marie-Thérèse, il parle des « soins et du « long travail » apporté à l'exécution de cette toile, et le 5 octobre de la même année,

Capus, dans une lettre aux échevins de Marseille, signale que Tocqué est « extrêmement attentif et qu'il retouche longtems et souvent » le portrait du comte de Saint-Florentin, « ce qui, ajoute-t-il, en retardera la perfection. »

Ayant achevé d'exposer aux élèves ce que doit être la composition d'ensemble et l'harmonie d'un tableau, Tocqué intitule le chapitre suivant : « Du caractère et de la charpente des têtes par rapport au portrait ». Dans cette page magistrale, le peintre, se révélant tout entier, nous livre, en termes excellents, le secret de ces ressemblances frappantes qui enthousiasmaient tant ses contemporains : « Pour ne point vous éloigner du caractère de la personne que vous peignez, enseigne-t-il, attachez-vous d'abord à bien rendre ce qu'on peut appeler la charpente du visage ; c'est ce qui assure l'ensemble et établit la ressemblance. Par exemple, des petits yeux, un grand nez, une grande bouche, dans un visage long et maigre, ne forment pas une belle physionomie. La plupart des peintres, s'ils

ont affaire à un pareil modèle, croiront devoir employer l'art pour corriger ces défauts de la nature, et, dans l'espoir de plaire, ils grandiront les yeux, diminueront le nez et la bouche, et perdront insensiblement l'ensemble de la tête du côté de la ressemblance. Et pourquoi cela ? Parce qu'une partie prend toujours sur l'autre : en faisant les yeux plus grands, vos enchassemens, devenus plus considérables, élargissent la tête et prennent sur la longueur du nez ; la charpente des joues, au lieu d'être longue devient large, et la bouche est moins grande. Je suppose que vous en sçachiez assez pour bien rendre chacune de ces parties ; toutes ressembleront prises en particulier, mais le tout ensemble, qui est la partie dominante, aiant perdu de sa forme et de son caractère, n'offrira plus qu'une ressemblance louche et peu frappante. Je ne sçais si c'est là ce qu'on appelle embellir, mais sûrement ce n'est point là ce qu'on peut appeler faire des portraits. Si la per-



FIG. 6. — TOCQUÉ. ÉTUDE DE MAIN D'HOMME.
(Cabinet des dessins du Musée du Louvre.)

sonne que j'aime a les yeux petits, je puis trouver mauvais que vous les grandisiez. Selon moi, les yeux petits ont plus de feu que les grands. Cette personne est

ma beauté ; ce qui vous paroist en elle des défauts, me semble autant de perfections, et c'est précisément par ces prétendus défauts, que vous prétendez corriger, qu'elle sçait me charmer.

« Une femme, sans être belle ny jolie, a souvent des momens qui lui sont favorables, et le visage perd ou acquiert des grâces selon les diverses situations de l'âme. C'est au peintre à saisir habilement les instans heureux qui semblent l'embellir.

« Ce n'est donc point aux dépens de l'ensemble des traits qu'il faut donner de la beauté ; c'est en étudiant les variétés dont ces traits sont susceptibles dans les instans de joie, de tristesse ou de rêverie. On peut dire, je pense, que les traits du visage sont aux ordres de l'âme pour exprimer ses mouvemens... Je le redis encore : ne vous écarterez jamais des formes, si désavantageuses qu'elles soient ; la beauté du pinceau peut leur prêter des grâces. »



FIG. 7. — TOCQUÉ. LA REINE MARIE LEZINSKA
Étude du bras gauche. (Cabinet des dessins du Musée du Louvre.)

A ce propos, Tocqué loue de Troy qui savait si bien s'inspirer des « grands maîtres », et qui avait appris à merveilleusement « couper la couleur en certains endroits, et la lascher en d'autres avec adresse, pour faire ces beaux passages, ces méplats, et pour rendre légèrement la finesse de la peau dans les endroits où, proche des os, elle n'en paroist que plus délicate. »

Notre conférencier proclame ensuite que, « dans le genre du portrait, M. Rigaud est un de ceux qui nous a le mieux fait sentir le mérite de ce fini masle, qui sçait

placer la touche à propos ». Et il le prouve par des exemples : dans le portrait de Mignard, « son modèle ne lui présentait à peindre qu'un vieillard pasle et décharné. Quelle finesse dans la tête ! Quelle noblesse dans l'ajustement tout simple qu'il est ! Quel feu dans celui de M. Desjardins ! Voilà de ces portraits qui rendent, non seulement les traits de la personne, mais son caractère. Pourquoi m'échauffent-ils toujours lorsque je les regarde ? C'est qu'ils me font illusion ; c'est que je crois être en conversation avec ceux qu'ils me représentent. Je vois la toile qui semble respirer ; je vois l'âme peinte sur le visage, je veux pénétrer ce mystère... ». Et Tocqué le pénétra si bien, lui aussi, ce mystère de l'âme, qu'il nous a donné des portraits d'une psychologie intense, d'une vérité et d'une sincérité remarquables. Il s'inspira certainement du Mignard, de Rigaud, quand il peignit, en 1734, pour sa réception à l'Académie, le magnifique portrait de Galloche, lui aussi « vieillard pasle et décharné », aux chairs amollies, décolorées par places, et dont « l'ajustement simple » ne diminue en rien la noblesse et la dignité.

Avec les portraits de Tocqué, plus encore qu'avec ceux de Rigaud, on croit souvent « être en conversation » avec les modèles qu'ils représentent et notre peintre, prêchant d'exemple, a fait, avec grand bonheur, de nombreux portraits de vieillards. Les femmes sans beauté, peintes par lui, sont, malgré tout, attachantes, bien que l'artiste ne s'écarte jamais « des formes, si désavantageuses qu'elles soient ». N'a-t-il pas déclaré tout à l'heure « qu'une femme sans être belle ny jolie, a souvent des momens qui lui sont favorables ? » Il sait saisir à merveille ces ins-



FIG. 8. — TOCQUÉ. LA DAUPHINE MARIE-THÉRÈSE.
Étude du bras droit. (Cabinet des dessins du Musée du Louvre.)

tants fugitifs, tout en restant d'un impitoyable réalisme. Tels les portraits de M^{lle} Le Mercier, de M^{me} Térissse, qui, au dire de La Font de Saint-Yenne, a enthousiasmé tout Paris, de M^{me} Harant, dont l'effigie répond exactement à cette des-

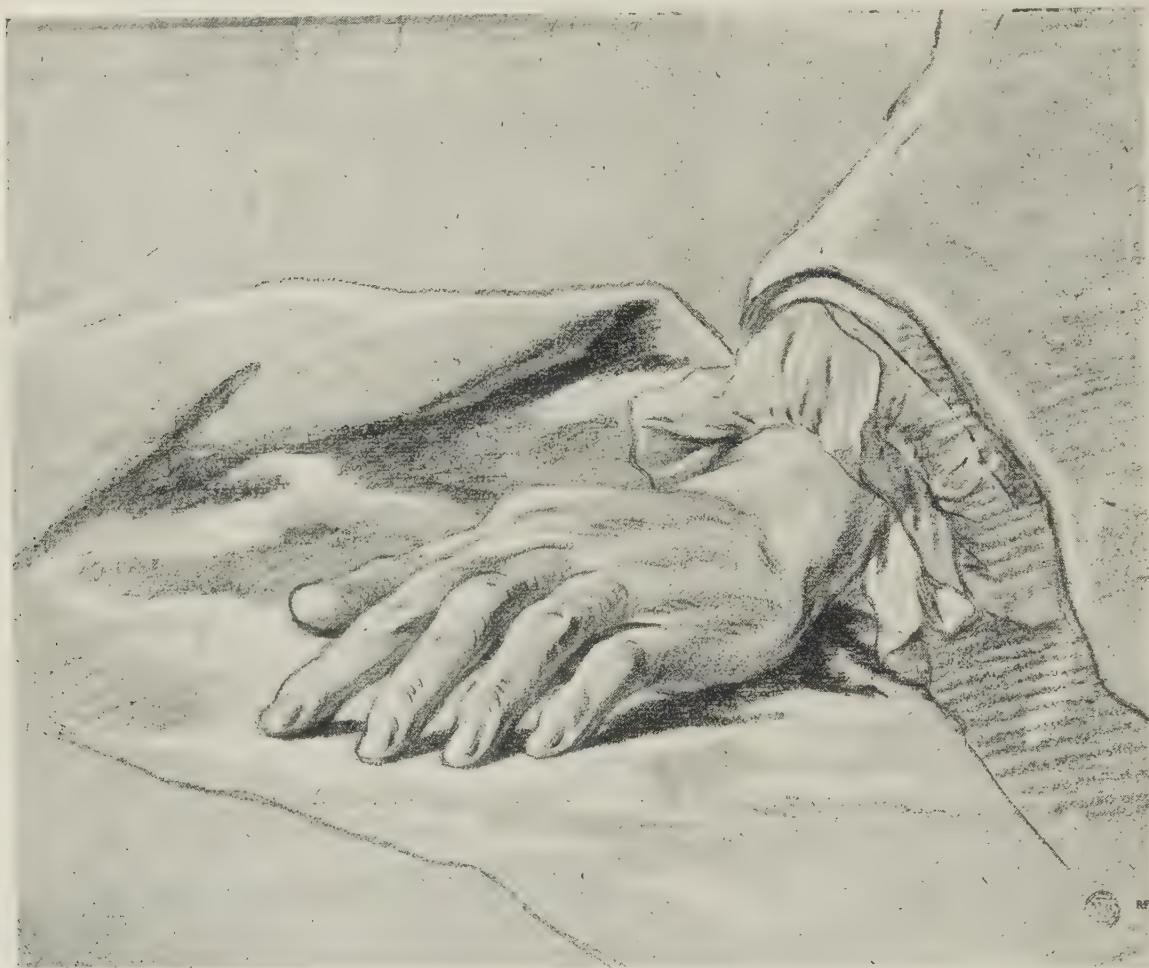


FIG. 9. — TOCQUÉ. ÉTUDE DE MAIN D'HOMME. (Cabinet des dessins du Musée du Louvre.)

cription qu'en donne Marmontel dans ses *Mémoires*¹ : « Il est impossible d'imaginer, dans la vieillesse d'une femme, plus d'amabilité que n'en avoit M^{me} Harant... Elle étoit, au premier aspect, d'une laideur repoussante ; mais bientôt, tous les charmes de l'esprit et du caractère perçoient à travers cette laideur et la faisoient, non pas oublier, mais aimer ». On pourrait encore citer maints exemples de ce réalisme ; nous n'en mentionnerons plus qu'un particulièrement typique.

1. *Mémoires de Marmontel*, publiés par Maurice Tournoux. Paris, 1891, 3 vol. in-16, t. I, p. 154.

Au risque d'encourir une retentissante disgrâce, il peint l'impératrice Élisabeth Ire de Russie telle qu'elle lui apparaît, avec son nez trop court, ses joues et son cou envahis par un disgracieux empâtement. Schmidt exécuta la gravure de ce por-

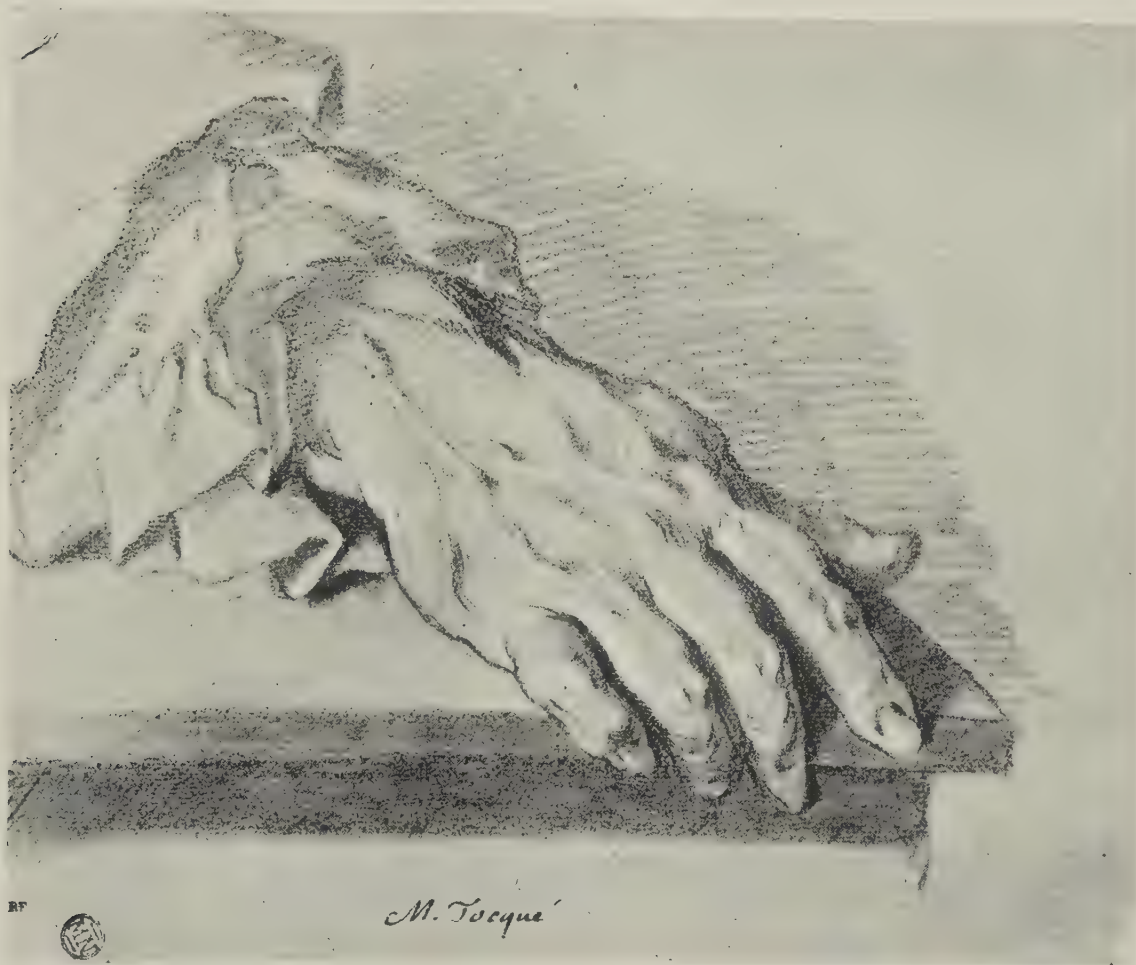


FIG. 10. — TOCQUÉ. ÉTUDE DE MAIN D'HOMME. (Cabinet des dessins du Musée du Louvre.)

trait. « Sa Majesté, écrit Crayen, vouloit avoir le nez long et Schmidt, à qui cela étoit indifférent, le lui fit aussi long qu'elle le désiroit. Quand Tocqué vit cette estampe à Paris, il fut très fâché de ne pas reconnoître son tableau¹. » Contrairement au peintre, le graveur s'était montré meilleur courtisan qu'artiste scrupuleux.

Tocqué conclut ainsi son long exposé sur la ressemblance des traits du modèle :

1. *Catalogue raisonné de l'œuvre de feu Georges Frédéric Schmidt...*, par A. Crayen. Londres, 1789, in-8°, p. 42.

« Le grand peintre, se deffiant toujours de son sçavoir, ne perd jamais la nature de vue ; il n'est que ce moyen pour ne point cesser de bien faire... Un habile homme ne quitte jamais prise qu'il n'ait atteint ce point de ressemblance et de vérité qui est toujours son objet. Quelquefois même, désespérant de se satisfaire, un mouvement de dépit lui devient favorable... »



FIG. II. — TOCQUÉ. LE SCULPTEUR JEAN-LOUIS LEMOYNE. Détail.
(Au comte Arnould Doria, Paris.)

« Le peintre de portrait, continue Tocqué, ne doit pas se borner à la ressemblance du visage. La ressemblance du corps doit répondre à celle de la tête. Les corps sont presque aussi variés que les phisionomies ». A l'encontre de ses illustres devanciers, Rigaud et Largillierre, et de plusieurs de ses collègues, qui, trop souvent, se contentaient de peindre la tête du modèle, confiant à des élèves le soin de broser le reste de la toile, Tocqué s'attache donc à découvrir le caractère des attitudes et des corps. En une série de dessins, d'ébauches, sortes de préparations à ses grandes compositions, il prend sur le vif la silhouette de ses personnages, avant de la fixer définitivement sur la toile. Le Cabinet des Dessins du Louvre possède des croquis de ce genre, en vue des portraits du Dauphin et de sa première femme, l'Infante Marie-Thérèse,

où les têtes sont à peine indiquées, mais où les corps sont étudiés avec grand soin. A l'École Nationale des Beaux-Arts, et dans une collection particulière, se trouvent des dessins de Tocqué représentant des seigneurs, des militaires, des peintres, où l'on voit que toute l'attention de l'artiste s'est portée à saisir « la ressemblance du corps ». Un contemporain, Jacob von Stählin, nous apprend que notre peintre, dans une de ses esquisses pour le grand portrait d'apparat d'Élisabeth I^{re} de Russie, « selon une attitude habituelle à cette Princesse, laisse tomber une main d'une façon négligente et molle sur le vêtement ». Le même Stählin signale d'autres esquisses au fusain, et à la craie blanche et jaune, pour des portraits moins importants de la czarine. Il y a aussi deux précieuses ébauches à l'huile de cette même souveraine au musée de l'Ermitage, et, tout récemment,

nous en avons retrouvé une pour le portrait du marquis de Marigny. Dans ces trois ébauches, de très petites dimensions, les figures sont volontairement négligées et les corps, par contre, bien observés et assez poussés.

Après avoir insisté sur l'extrême importance de la ressemblance parfaite du visage et des attitudes du modèle, Tocqué attire l'attention des élèves de l'Académie sur la technique des mains.

« Les mains, dit-il, doivent paraître fraîches, flétries, grasses, maigres, fortes ou délicates, selon l'âge et le tempérament que le visage et la stature indiquent. Il seroit à désirer qu'on pût toujours les peindre d'après la personne même ; mais, si on ne le peut, il faut, du moins, avoir grande attention à faire choix de modèles convenables ». Pour illustrer ses enseignements, le peintre a laissé d'admirables études de mains, parmi lesquelles nous avons pu identifier celles de Marie Leczinska et de la dauphine Marie-Thérèse. Pour cette dernière, il dut faire, selon ses propres termes, choix d'un modèle



FIG. 12. — TOCQUÉ. PORTRAIT PRÉSUMÉ DE MADAME ADÉLAÏDE. Détail.
(Au marquis de Balleroy, Paris.)

convenable, car nous savons que cette Princesse était morte quelques mois avant la commande de son portrait à l'artiste. « Les mains dans un tableau, poursuit Tocqué, concourent beaucoup à l'expression ; leurs mouvements divers, qui suivent la pensée, sont plus ou moins vifs selon la différence des caractères et des tempéramens. M. Rigaud nous en donne un bel exemple, dans les portraits de MM. Mignard et Desjardins que j'ai déjà cités. L'un tient son porte-craion avec une délicatesse qui répond à sa physionomie ; l'autre tient son ciseau avec une fermeté qui dénote un homme vif et fort, tel qu'il étoit effectivement. Il faut donc que l'action des mains, comme celle du corps, donne une idée de l'intérieur des gens qu'on peint, ainsi que leur forme doit contribuer à la parfaite ressemblance de l'extérieur ». Il nous semble impossible que Tocqué ait mieux appliqué ces remarques, tirées de l'œuvre de Rigaud, que dans ses portraits de Galloche et de J.-L. Lemoyne, car la façon dont est tenu le crayon de l'un et le ciseau de l'autre dénotent tout le tempérament de ces artistes, au moins autant qu'ils indiquent leur profession.

Tocqué estime aussi qu'une étude attentive des « emmanchemens » est indispensable, et nous comprenons maintenant pourquoi, dans ses portraits, les dentelles des manchettes sont presque toujours retroussées ; c'était, évidemment, pour mieux dégager les poignets de ses modèles. « Je ne dois pas négliger de dire encore, pro-

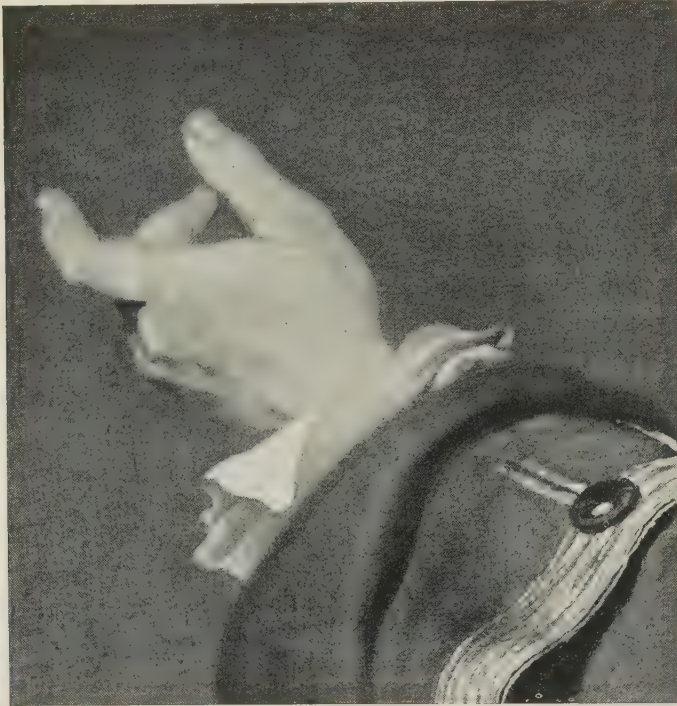


FIG. 13. — TOCQUÉ. PORTRAIT PRÉSUMÉ DE VILLEMIN. Détail.
(A M. David-Weill, Neuilly-sur-Seine.)

clame-t-il, en effet, qu'on ne peut trop éviter de cacher les emmanchemens des mains et qu'il faut étudier soigneusement, dans les poignets, ces finesses d'où dépendent les grâces de la main. Mais, comme je l'ai déjà dit, cette parfaite imitation que demande le portrait ne regarde pas seulement la figure : tout ce qui entre dans la composition d'un portrait doit être portrait. L'amateur éclairé, continue Tocqué, qui ne connoist pas toujours ceux que vous avez peint, fera peu de cas de vos tableaux si la composition ne le frappe, et si les détails ne l'arrêtent, soit meubles, étoffes, broderies, dentelles. Rien ne lui échappe ; il veut que tout réponde à l'idée qu'il a des choses ; il exige sur-

tout qu'un air de noblesse distingue le portrait des grands. J'avoue que ces portraits ne sont pas les moins difficiles à bien faire. Les grands nous donnent peu de temps et se tiennent ordinairement assez mal ; il faut beaucoup d'intelligence et de sagacité pour saisir en eux le premier feu de la nature ; il s'éteint bientôt dans le repos que vous procurez à ces respectables modèles. En leur donnant les sièges les plus commodes, ils n'y sont pas longtemps sans ennui, et l'ennui, sur le champ, affaïse leurs traits. Il n'en est pas de même lorsqu'on peint un artiste ; il nous échauffe, en mettant au dehors le feu qu'il veut avoir dans son portrait. N'espérez pas trouver cet avantage chez les autres. En général, il tarde à ceux qui se font peindre que le peintre, en quittant son ouvrage, leur rende la liberté ».

Ce remarquable passage du discours, où Tocqué se montre si profond psychologue, et si fin observateur, est d'une grande vérité. Ce texte nous explique aussi pourquoi le peintre a toujours excellé dans ses portraits d'artistes. Par contre, il était parfois moins heureux et moins bien inspiré dans ses portraits officiels ;

nous en saisissons maintenant la cause. Il ne sollicitera pas, du reste, après 1747, de commande de la Cour, et c'est à son corps défendant qu'il partit, en 1756, pour la Russie, où il devait exécuter le portrait de la czarine.

Poursuivant son discours, Tocqué traite, dans ses deux derniers chapitres, « de la composition par rapport au portrait » et des « moyens pour s'assurer de l'ensemble d'un tableau, eu égard aux lumières ou au clair obscur ». Avant de terminer, il adjure une dernière fois les jeunes élèves, auxquels il s'adresse, de travailler : « Travaillez à tirer ce voile épais qui vous dérobe continuellement les vérités de la nature. Qu'un sentiment noble vous anime et que l'étude vous éclaire... »

Les réflexions de Tocqué « sur le genre du portrait » remportèrent le vif succès qu'elles méritaient, et C.-A. Coypel, directeur de l'Académie, remercia le jour même l'orateur, au nom de celle-ci, dans les termes les plus élogieux. « En remplissant nos desirs, lui dit-il notamment, vous venez de nous donner une aussi haute idée de votre façon de penser que de votre capacité ; plus vos réflexions nous paroissent solides et peu communes, plus nous vous trouvons généreux d'en enrichir nos *Mémoires*... ». Faveur exceptionnelle, ce discours eut, le 9 avril 1763, les honneurs d'une seconde lecture à l'Académie. Elle fut faite par C.-N. Cochin, alors secrétaire de la Compagnie. Celui-ci, dont nous avons identifié l'écriture dans les surcharges apportées au manuscrit original, se permit bien de modifier çà et là le texte de Tocqué et d'en supprimer quelques passages, mais le fait que la Compagnie décida de révéler, treize ans après, aux nouveaux élèves de l'Académie, les enseignements professés par Tocqué à leurs aînés, prouve bien le mérite reconnu par les contemporains aux écrits du maître et à ses théories sur le portrait.

Cette conférence, si nourrie d'observations judicieuses et d'idées neuves, constitue aujourd'hui pour nous un document infiniment précieux, non seulement pour la connaissance de la formation du talent et des préoccupations particulières de Tocqué, mais encore pour l'étude de l'histoire de l'art, en France, au XVIII^e siècle. A tous ces titres, elle méritait bien d'être à nouveau tirée de l'oubli.

Comte Arnould DORIA.



FIG. 14. — TOCQUÉ. LE NORMANT DE TOURNEHEM. Détail.
(Musée de Versailles.)



UNE ÉTUDE INCONNUE
DE
GABRIEL DE SAINT-AUBIN
POUR « L'ALLÉGORIE DES MARIAGES
FAITS PAR LA VILLE DE PARIS »

GABRIEL DE SAINT-AUBIN est une des personnalités les plus originales qui aient illustré le rococo français. Avant tout, c'était un dessinateur-né : le dessin fut la fonction nécessaire et inéluctable de sa vie ; mais s'il est un artiste d'une géniale imagination, c'est aussi un enfant de Bohème, qui avec une insouciance naïve, dédaigneux des honneurs et du profit, s'avance dans l'existence, le crayon à la main. Il dessine continuellement, il dessine tout, il dessine son époque, mais tout ce qu'il transpose sur le papier, ce n'est plus la réalité, c'est la poésie de la vie. Ses dessins et ses gravures ont toujours le charme d'une fantaisie ailée qui s'élève au-dessus des réalités quotidiennes, le prestige d'apparitions qui surnagent au-dessus des jeux confus des ombres et de la lumière. Dessinateur, il demeure ce bohème que sa biographie nous révèle, qui n'a rien d'un maître docte et sévère. En quelques traits, il nous livre la grâce d'un mouvement primesautier ; quelques indications à la pierre blanche rendent la magie d'un espace que baigne une atmosphère vivante. C'est dans l'animation qu'il sait donner à la lumière et aux ombres que gît l'une des ressources les plus remarquables de son art.

Gabriel de Saint-Aubin dessine d'abord pour sa propre jouissance, le dessin est pour lui un dialogue avec son moi, qui doit le libérer du sérieux de la vie, le délivrer des visions qui éveillent en lui les impressions engendrées par l'existence courante. Dans son héritage, malheureusement dispersé, et qui est bien loin sans doute de nous être parvenu tout entier, se trouvaient des milliers de ces dessins jetés ainsi par lui sur le papier pour son plaisir, la plupart inachevés, esquisses abandonnées en apparence, mais accomplies à leur façon, pour leur auteur, expériences parachevées. Il ne semble pas que beaucoup se soit conservé de ses



GABRIEL DE SAINT-AUBIN
Étude pour l' " Allégorie des mariages faits par la Ville de Paris "
Collection du Dr Kieslinger, Vienne

travaux graphiques ; le catalogue de ses gravures ne comprend que 51 numéros, et peu d'exemplaires furent tirés de celles-ci ; on les conserve comme des raretés dans des collections peu nombreuses. Maint dessin encore inconnu a pu être signalé, depuis que leur auteur a fait l'objet de la monographie d'Émile Dacier.

J'ai le plaisir de présenter aujourd'hui l'un d'entre eux, qui se trouve dans une collection privée, à Vienne, celle du Dr. Kieslinger. C'est une étude négligemment jetée, comme par jeu, et d'une charmante insouciance, qui représente une jeune fille parmi des Amours. L'artiste s'en est servi, en la modifiant quelque peu, pour la figure juvénile de l'Hymen, dans sa gravure intitulée *Allégorie des mariages faits par la Ville de Paris*, en 1751. Sur la gravure, la figure, représentée inversée, observe la même pose, et se trouve pareillement environnée d'Amours. L'ouvrage fut exécuté à l'occasion du mariage de six cents couples, célébré aux frais de la Ville de Paris. Louis XV avait exprimé le vœu que les sommes d'argent prévues pour les fêtes de la naissance d'un prince royal, le duc de Bourgogne, fussent employées à cet usage, en faveur de six cents jeunes couples, nécessiteux. La Collection Bonnat contient deux études, les n^{os} 51 et 98 de la publication, que leur style et leur composition apparentent au dessin reproduit en ces pages.

Dr. Heinrich LEFORINI.





Phot Vizzavona.

FIG. 1. — GAUGUIN. D'OÙ VENONS-NOUS ? QUE SOMMES-NOUS ? OÙ ALLONS-NOUS ? (Collection Stang).

L'EXOTISME DANS LA PEINTURE FRANÇAISE AU XIX^E SIÈCLE

L'EXPOSITION Coloniale Internationale a présenté à ses visiteurs un magnifique bilan. Les économistes et les hommes d'affaires y trouvent de beaux sujets d'études et de réflexions ; les artistes, eux aussi, peuvent y glaner abondamment. On a fait un sérieux effort de synthèse et l'ensemble des pavillons ne manque, en dépit de certaines erreurs, ni d'intérêt ni de variété. Ce n'est pas notre rôle d'insister sur les reconstitutions dont on s'est montré prodigue à Vincennes ; notons seulement que dans l'ensemble on n'est nullement choqué par l'extraordinaire diversité des architectures et des thèmes décoratifs.

C'est là un résumé d'exotisme vivant et évocateur qui ne peut laisser insensibles les êtres imaginatifs ; les peintres y trouvent un aliment à leur curiosité, et ils peuvent admirer en particulier l'exposition rétrospective qui a été organisée — trop à l'étroit, à vrai dire — dans le Palais permanent des Colonies : il y a là environ cent cinquante œuvres d'art, peintures à l'huile, aquarelles, gouaches, dessins et sculptures, riches d'enseignements pour les générations actuelles, qui n'aiment plus autant que les précédentes, les spectacles et les paysages familiers.

* * *

On pourrait donner comme titre à l'ensemble réuni au Palais des Colonies : « de Delacroix à Gauguin » ; et c'est bien en effet un siècle de peinture exotique qui revit le long des murs de la Galerie à laquelle M. Laprade a donné de si belles proportions. On retrouve là tous les noms importants de l'orientalisme et de l'exo-

tisme, et l'évolution se dessine avec netteté depuis le grand « découvreur » de l'Orient africain, Eugène Delacroix, jusqu'au peintre de Tahiti.

Quelques œuvres de Gros et de Géricault — d'une jolie qualité — d'émontrent que l'auteur des *Femmes d'Alger* ne fut pas le premier à rêver des pays lointains. Songeons au projet de Géricault, qui voulait peindre une *Traite des nègres* ; il était intéressé par ce qu'un pareil thème contenait de force dramatique ; de nombreux croquis nous prouvent qu'il y songeait souvent et avec passion. Gros est attiré, lui aussi, par un Orient épique et tumultueux. D'ailleurs l'imagination des artistes de cette époque n'est-elle pas souvent dominée par ces événements historiques, Campagne d'Égypte ou guerre d'Indépendance grecque, qui ne pouvaient que donner aux tendances exotiques la plus vigoureuse impulsion ?

Le fait est certain, c'est des trente premières années du XIX^e siècle que date ce goût du bric-à-brac oriental pour lequel les peintres romantiques eurent, sans aucun doute, beaucoup de sympathie. Decamps vit dans un atelier qui est un véritable « arsenal d'armes et de costumes » où il peut « puiser à loisir »¹. Marilhat s'entoure d'étoffes somptueuses et il signe volontiers « l'Égyptien ». Un autre peintre, moins connu, M. Auguste, tient une espèce de salon littéraire où fréquentent Mérimée, Pierret, Géricault, Delacroix, Champmartin ; son atelier est transformé en un véritable bazar où les armes marocaines, les tapis de Turquie ou de Perse évoquent les pays fabuleux auxquels on commence à s'intéresser.

Ce M. Auguste, qui était allé jusqu'en Égypte et en Syrie, peut-être aussi en Afrique du Nord, était une espèce de curieux animateur qui aimait à raconter ses voyages, et les racontait du reste avec brio. Il avait aussi un certain talent de peintre, et il lui faut donner une place de quelque importance dans l'histoire de l'orientalisme. On a pu réunir au Palais des Colonies quelques-unes de ses œuvres empruntées au Louvre et au Musée d'Orléans ; elles ont parfois une saveur toute moderne ; l'une d'elles semble peinte presque d'hier, d'après cette danseuse de couleur qui, venue d'Amérique, étonne par sa souplesse les spectateurs des music-halls parisiens.

Pour beaucoup de visiteurs, M. Auguste aura été une révélation. Ce qui n'aura pas été moins frappant, c'est la belle série d'aquarelles marocaines de Delacroix, prêtées par le Louvre et par plusieurs collectionneurs, M. Ebstein, MM. Seligmann, Bernheim de Villers, M^{me} Madeleine Ramon, M^{me} Suzanne Adler, M^{me} Geneviève Doré, M. Henry de Saint-Martin, le comte de la Chapelle, M. Claude-Roger Marx. Déjà l'exposition organisée en 1930 par les Musées nationaux avait montré tout ce que les impressions africaines de Delacroix ont de direct et de spontané. C'est dans ses carnets qu'il faut chercher une image précise de ce qu'il a vu. Il suffit de comparer les croquis où s'esquisse sobrement la toile des *Femmes d'Alger* aux *Chevaux à l'abreuvoir* de la Collection Kap-

1. Théophile Silvestre, *Les artistes français*. Paris, 1878, p. 252.

ferer ou à la *Fantasia* du Musée de Montpellier ou encore à la *Chasse exotique* du Musée de Bordeaux. Le lyrisme, qui envahit les toiles postérieures au voyage au



FIG. 2. — DELACROIX. FEMME ARABE. Aquarelle.

Maroc et leur confère tant de puissance, est absent des aquarelles ou des dessins qui donnent aux carnets du Louvre et de Chantilly toute leur vie et leur saveur. Delacroix a été un voyageur consciencieux qui a noté avec beaucoup d'exactitude les couleurs des costumes, les caractères des physionomies et les mouvements des personnages ; il se constitua ainsi un ample répertoire dans lequel il ne cessa de puiser au cours de sa vie.

A côté de Delacroix, Decamps et Marilhat donnent une certaine impression de monotonie. Ce n'est pas que Decamps n'ait compris, lui aussi, l'originalité des spectacles orientaux ; mais il a été frappé par les contrastes lumineux plutôt que par la beauté des mimiques ou les accents des visages ; il a su également saisir le côté caricatural de certaines scènes asiatiques. Cet habile metteur en scène, que n'aimait guère Théophile Silvestre, sut plaire à beaucoup de ses contemporains, et en particulier à Gautier, heu-

reux de retrouver dans ses tableaux « les figures étranges comme le rêve dont les voyageurs se souviennent avec l'éblouissement d'une fantasmagorie disparue et que l'Europe sédentaire ignore ».

Au fond, le jugement qu'Eugène Fromentin a porté dans *Une année dans le Sahel* sur les trois grands orientalistes de son époque ne manque pas de justesse ; s'il est un peu trop sévère pour Decamps qui est « vrai » et « vraisemblable » plus souvent qu'il ne le croit, tout au moins est-il bien près de la vérité quand

il oppose au « visionnaire » qui évoqua *le Supplice des Crochets*, Marilhat « le voyageur », aimable et charmant anecdotier, et surtout celui qui « est monté d'un échelon sur l'escalier presque sans fin du grand art *et qui dans l'Orient a vu*



FIG. 3. — DELACROIX. ORIENTALE. Dessin.

Phot. Bernheim jeune.

les spectacles humains. Et en effet rien n'est moins « truqué », aussi sincère que toutes les aquarelles ou gouaches que Delacroix peignit au cours de son voyage. L'impression fut si profonde que pendant plusieurs années encore il sut évoquer ses souvenirs avec exactitude, ne les laissant déformer que plus tard par une imagination fiévreuse.

*
* *

Est-ce trop dire d'affirmer que Delacroix a quelque peu fixé les destinées

de l'orientalisme ? Son rôle apparaît en tout cas comme décisif. Decamps eut certes de nombreux imitateurs, mais il ne semble pas qu'après sa mort son influence ait été très considérable, tandis que l'esprit de Delacroix revit en Chasériau, en Dehodencq, en Renoir et même à notre époque en M. Charles Dufresne. L'orientalisme de Delacroix a véritablement fait école ; n'oublions pas que Renoir a copié *la Noce juive* et que les *Femmes d'Alger* sont une des œuvres que l'on a le plus admirées à la fin du XIX^e siècle et au XX^e.

A vrai dire, ses contemporains imitaient plutôt Decamps ou Marilhat, et les imitaient mal ; rien n'est si peu intéressant que ces petits maîtres orientalistes¹ qui créent peu à peu ce « poncif » dont on sera vite lassé. On voit surnager quelques noms, par exemple Champmartin qui rapporta d'un voyage en Orient des notations très directes (tel le charmant *Café turc* de la collection Jean-Louis Vaudoyer), ou Dauzats, dont *la place du Gouvernement à Alger*, du Musée de Chantilly, a des résonances colorées dignes de Corot. Mais à côté de ceux-là, combien d'autres qui ne voient dans l'Orient qu'une « Italie exagérée » au « ciel torride, au vent brûlant », et « dévorée par le soleil »². Les œuvres des « néo-coloristes » finissent par devenir fastidieuses, et un collaborateur de la *Revue des Deux Mondes* assure, en 1849, qu'elles seront sous peu vouées à la réprobation générale³.

Il y a quelques artistes, heureusement, qui n'encourent pas un semblable reproche. Ils font de l'orientalisme sans avoir jamais mis les pieds en Orient, mais ils ont une curieuse intuition de ce que peuvent être les mœurs et les types exotiques ; et voici un Ingres et un Corot évoquant avec des moyens différents, mais avec un égal bonheur, ce qui est pourtant si éloigné de leur esprit et de leur tradition. L'*Odalisque* de Corot (collection de M^{me} Mathilde Adler) a un charme indéfinissable qui n'est peut-être pas tout à fait oriental, mais qui n'est plus d'Occident. Quant à celle d'Ingres, joyau de la collection Péreire, elle est vraiment remarquable dans l'œuvre d'un artiste qui ne devait pas comprendre grand chose aux impressions africaines d'un Delacroix ; et pourtant, n'est-il pas arrivé à donner, par la souplesse de son arabesque, une impression de « climat » exotique presque aussi forte que celle des *Femmes d'Alger* ? Ainsi donc les « sédentaires » étaient parfois plus près de la vérité que les « voyageurs » aux idées toutes faites.

* * *

Tout de même, certains « orientalistes » ne méritaient-ils pas le sévère jugement de la *Revue des Deux Mondes*. L'Exposition du Palais permanent des Colo-

1. Cf. notre volume : *l'Orient et la peinture française au XIX^e siècle*. Paris, 1930, p. 75 et suiv.

2. Cf. *L'Artiste*, 1841, 2^e série, tome VII.

3. *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1849 (article de F. de Lagenevais).



Archives fotogr.

FIG. 4. — DELACROIX, CHEVAUX A L'ABREUVOIR. (*Collection Kapferer.*)

nies nous en montre deux au moins qui, vers le milieu du XIX^e siècle, surent voir et comprendre ; l'un très influencé par Delacroix : Chassériau ; l'autre ne manquant pas d'une certaine originalité dans sa vision : Fromentin.

Vaut-il la peine qu'on insiste encore sur ce qu'ils apportèrent l'un et l'autre ?



FIG. 5. — CHASSÉRIAU. DANSE ARABE. (Collection du baron Arthur Chassériau.)

Archives fotogr.

Nous avons déjà eu l'occasion d'étudier l'Orient nostalgique de Chassériau. Nous n'y reviendrons pas ¹. Les toiles et aquarelles prêtées par le baron Arthur Chassériau sont pleines de cette poésie et de ce mystère que le peintre avait si noblement exprimés, tout jeune encore, dans *l'Esther s'apprêtant à paraître devant Assuérus*.

Rien de semblable chez Fromentin. On a tellement mis en doute les qualités

1. Cf. notre article dans la *Gazette des Beaux-Arts* de mai 1930, et le chapitre VI de notre volume *l'Orient et la peinture française au XIX^e siècle*.

picturales de l'auteur de *l'Été dans le Sahara* qu'on est tenté de les réhabiliter ; il y a en effet quelque injustice à n'apprécier que son talent d'écrivain. Que l'on regarde de près les *Bords du Nil* du Musée du Louvre, le *Souvenir d'Algérie* et la *Kouba* du Musée des Beaux-Arts d'Alger, la *Chasse au faucon* du Musée de Nantes ; ce sont là véritablement des œuvres d'un artiste très joliment doué, qui peint



Archives fotogr.

FIG. 6. — DEGAS. BUREAU DE COTON A LA NOUVELLE-ORLÉANS. (Musée de Pau.)

avec intelligence et finesse, et sut, mieux que beaucoup d'autres, rendre l'atmosphère orientale. Il est peu d'impressions aussi exactes, aussi vraies, que celles du *Souvenir d'Algérie*, où les tons gris, bleu et vert tendre donnent l'idée la plus heureuse de ce qu'est un paysage du Sahel.

Ce qui est important, c'est que Fromentin ait lutté, tant dans ses toiles (je parle, bien entendu, uniquement des meilleures et des plus significatives) que dans ses deux livres capitaux, *Une Année dans le Sahel* et *Un Été dans le Sahara*, contre toutes les idées préconçues et tout le poncif orientaliste qui commençait à sévir.

Songeons à sa conception de la lumière africaine ; à Djelfa, dit-il « l'éclat du ciel s'adoucit par des bleus si tendres, la couleur de ces vastes plateaux, couverts d'un petit foin déjà flétri, est si molle que la vue n'éprouve aucune violence, et qu'il faut presque de la réflexion pour comprendre à quel point la lumière est



Archives fotogr.

FIG. 7. — BARYE. LION COUCHÉ. Aquarelle. (Collection Schoeller)

intense »¹. Le disciple de Corot s'éloigne de plus en plus du clinquant exotique, et au risque de choquer bien des contemporains, et en particulier Maxime du Camp, qui n'aime que l'Orient des « Mille et une Nuits », il peint l'Afrique du Nord comme il la voit, sainement, simplement, humblement.

Eugène Fromentin a donc, dans l'histoire de l'exotisme pictural, une place des plus honorables, et nul snobisme ne peut désormais la lui enlever. Notons

1. *Un été dans le Sahara*, p. 71.

d'ailleurs que ses idées n'eurent pas grand succès et qu'on s'habitua difficilement à voir l'Orient gris : on n'abandonna pas de si bon gré les couleurs éclatantes et les oripeaux somptueux ; un Henri Regnault éprouva une joie profonde à pousser jusqu'à leurs plus extrêmes conséquences certains préceptes romantiques,



FIG. 8. — GAUGUIN. PAYSAGE TAHITIEN. (A M. M. Bernheim jeune.)

Archives fotogr.

pourtant bien désuets à l'époque où naissait l'impressionisme. De là cette *Exécution à Grenade*, si tristement mélodramatique. En Regnault survit ce que l'académisme romantique a eu de moins sain et de plus déclamatoire.

Il est certain qu'à côté de lui un Dehodencq apparaît comme un peintre de race. Tous deux firent de Tanger leur résidence favorite, mais Dehodencq y contempla les spectacles de la rue en réaliste qui aime la vie et ne songe nullement à transposer ce qu'il a devant les yeux ; on retrouve en lui la tradition de Delacroix ; mais il s'y ajoute une véhémence qui va parfois jusqu'à la caricature. Ce fut en tout cas un sincère, et telle de ses œuvres donne l'impression

du document vécu ; comment ne pas classer la *Fiancée juive* du Musée de Reims, si éclatante de couleur et si hiératique dans son attitude, parmi les toiles les plus puissantes que l'Orient ait inspirées ?

* * *

Il semble bien que jusqu'à présent l'exotisme soit essentiellement africain

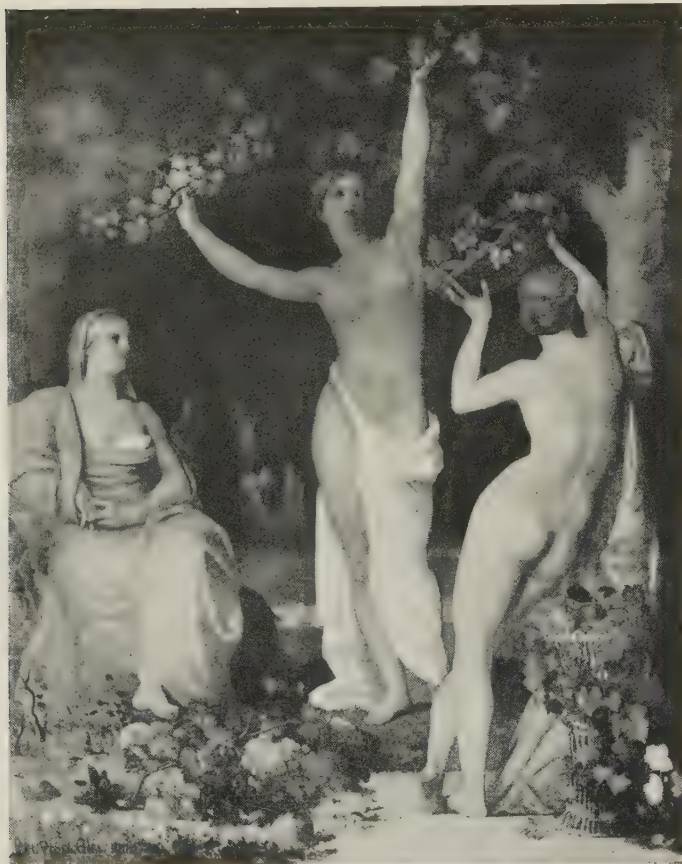


FIG. 9. — PUVIS DE CHAVANNES. L'AUTOMNE. (Musée de Lyon.)

ou parfois asiatique. C'est même plus spécialement l'Afrique du Nord qui attire les artistes, et presque uniquement les peintres (les sculpteurs n'ayant guère besoin, au XIX^e siècle, des voyages qui excitent l'imagination). Parfois un artiste reporter nous raconte des anecdotes curieuses et pittoresques qu'il a recueillies dans les pays lointains : c'est le cas de Constantin Guys qui reste le plus savoureux des chroniqueurs ; l'ensemble des aquarelles de la Collection Dorville, évoquant les spectacles qui l'ont frappé en Crimée ou à Stamboul, est du plus grand prix ; c'est spontané, et d'une écriture nerveuse ; Guys est un de ceux qui ont vu l'Orient sans parti pris. Chose étonnante, les aquarelles de Barye semblent, elles aussi, des notations directes et sincères. Ses fauves ont une puissance et une

beauté de mouvements auxquelles l'artiste donne un décor tropical, et cela contribue encore à l'illusion ; l'admirable série d'aquarelles de la collection Schoeller est d'un exotisme extraordinairement évocateur ; et voici encore un sédentaire qui nous donne, par la richesse de sa sensibilité, l'impression d'une réalité vivante : de quoi rendre jaloux tant de peintres voyageurs.

Car ceux-ci ne sont pas toujours très heureusement inspirés ; que ce soit Benjamin Constant, ou Clairin, le compagnon d'Henri Regnault au Maroc, ou Gérôme ou Tournemine, ils portent les uns et les autres la responsabilité de cet orientalisme



COROT
Odalisque

Collection Josse Bernheim Jeune



Phot. Vizzavara.

FIG. 10. — GAUGUIN. D'OÙ VENONS-NOUS ? QUE SOMMES-NOUS ? OÙ ALLONS-NOUS ? PARTIE CENTRALE.

si factice qui, pendant longtemps, a empoisonné le goût du public. On comprend l'irritation des réalistes devant un exotisme qui n'est qu'affaire « de mode et d'engouement ». « Laissez donc là, dit leur porte-parole Castagnary, l'Adriatique, le Bosphore, et le Nil et le Gange. Ces choses pouvaient être de mise aux premiers temps du romantisme ; mais aujourd'hui, après quarante ans écoulés, Grecs, Turcs, Arabes, les burnous blancs, les femmes voilées, le sérail, le désert, le simoun sont aussi vieux, aussi passés de mode que le pèlerinage de Jérusalem et la littérature de D'Arlincourt »¹. Texte important qui montre bien ce que fut la position des réalistes, épris de vérité, en face de l'exotisme pompeux. On comprend dès lors que ni réalistes ni impressionnistes n'aient éprouvé le besoin de chercher ailleurs que dans leur pays des excitants à leur sensibilité. Un Monet passe quelques mois en Algérie, à sa vingtième année ; il n'aura jamais le désir d'y revenir. Seuls parmi les impressionnistes, Renoir et Lebourg ont fait le voyage de l'Afrique du Nord, et l'Exposition du Palais permanent des Colonies nous renseigne parfaitement sur ce que furent leurs impressions algériennes.

Une belle place a été faite à Renoir : *le Jardin d'Essai* (collection Strauss), le *Paysage d'Algérie* (collection Vollard), l'*Orientale* de la collection Bernheim jeune, la scintillante *Fête du Mouton*² sont des pages dignes d'un Vénitien. Au cours des quelques semaines passées à Alger et dans les environs, Renoir resta le coloriste savoureux qui va d'instinct vers les tons vivants et les harmonies subtiles.

Lebourg fait une figure un peu pâle à côté de ces toiles si brillantes ; mais malgré tout la *Vue d'Alger* du Musée de Rouen, l'*Amirauté* du Musée d'Alger ont une importance indéniable ; il ne faut pas oublier que ces notes impressionnistes datent de 1875 et qu'elles représentaient à cette époque la réaction la plus heureuse contre l'orientalisme à la mode ; elles n'auraient pu que satisfaire Castagnary lui-même. Placées non loin des trois toiles « orientalistes » de Seignemartin que possède le Musée de Lyon, elles révèlent l'influence que le Lyonnais exerça sur le Rouennais, influence que celui-ci reconnaissait d'ailleurs très volontiers.

*
* *

Tout compte fait, l'Orient n'a guère eu d'intérêt aux yeux des Impressionnistes. Les séjours de Lebourg et de Renoir restent des exceptions. Quant au *Nègre* de Cézanne³ au *Bureau de coton de la Nouvelle-Orléans*, de Degas⁴, à la *Négresse*⁵ de Bazille, ce sont des toiles qui ne figurent dans une histoire de l'exotisme que par le sujet. Le *Nègre* de Cézanne est un admirable morceau de peinture, caractéris-

1. Castagnary, *Salons*, II, 247.

2. Collection Vollard.

3. Collection Michel Monet.

4. Musée de Pau.

5. Musée de Montpellier.

tique au suprême degré de la manière du peintre d'Aix ; mais il parle à notre imagination beaucoup moins, par exemple, que l'*Odalisque* d'Ingres.

En définitive l'exotisme intéresse bien modérément les artistes à la fin du XIX^e siècle ; et ceux qui entreprennent le voyage aux pays lointains d'Orient ou d'Extrême-Orient n'abandonnent guère, devant les paysages auxquels ils ne sont pas habitués, les tendances fondamentales de leur vision. Ils voyagent trop vite ; ils s'intéressent au côté anecdotique des choses ; ils cherchent rarement à pénétrer profondément une civilisation différente de la leur. Il y a un renouveau de thèmes, mais chez la plupart des artistes, la technique est à peine modifiée. L'exotisme contribue donc avant tout à fournir, entre 1860 et 1900, une gamme de sujets, qui finit par inspirer même ceux qui n'ont jamais quitté leur pays.

L'exotisme reste surtout africain. On se passionne beaucoup moins pour les paysages et les mœurs asiatiques. Or, brusquement, des provinces nouvelles entrent dans le domaine de notre peinture : ce sont, par la volonté de Gauguin, les Antilles ¹ d'abord et les îles d'Océanie ensuite.

On ne pouvait guère ne pas rendre hommage, en cette Exposition coloniale, au peintre de Tahiti ; aussi bien, dix de ses œuvres, dont plusieurs très importantes, figurent-elles au Palais permanent. Elles caractérisent très nettement l'exotisme et l'art de Gauguin. C'est sous le ciel d'Océanie qu'il devint essentiellement décorateur. Il est banal de le comparer à Puvis de Chavannes, et lui-même aimait à



Archives fotogr.

FIG. II. — RENOIR. ORIENTALE. (Collection Michel Monet.)

1. Il y a aussi, à l'Exposition du Palais Permanent, deux fines aquarelles du peintre Ernest Simon, qui sont des vues de La Martinique. Ernest Simon peignit aussi en Algérie et en Égypte.

faire cette comparaison. Il fut sensible au rythme noblement harmonieux des attitudes tahitiennes, et ce rythme si naturel et si simple fut le sujet même de ses tableaux où les taches de couleurs vinrent mettre en valeur la beauté



Archives fotogr.

FIG. 12. — CÉZANNE, NÈGRE. (Collection Michel Monet.)

des gestes. Il y eut donc là un grand enrichissement de sensibilité. Le spectacle de la vie tahitienne révéla à Gauguin le sens de la peinture décorative. Ses paysages donnent, tout comme telle autre composition, l'impression d'une stylisation colorée.

Il a, lui-même, analysé une de ses œuvres les plus importantes, que le grand collectionneur norvégien M. Stang a bien voulu prêter à l'Exposition Coloniale. Cette toile qui a 4 m. 50 de long sur 1 m. 70 de haut porte le titre : *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* Le sujet avait hanté l'esprit de Gauguin à la fin de sa vie, et il y avait travaillé « jour et nuit dans une fièvre inouïe ». « Dame ! dit-il ¹, ce n'est pas une toile faite comme un Puvis de Chavannes ² ; études d'après nature, puis carton préparatoire, etc. Tout cela est fait de chic au bout de la brosse.

Aussi l'aspect en est terriblement fruste. Les deux coins du tableau sont jaune de chrome, *telle une fresque abîmée aux coins et appliquée sur un mur or*. Malgré les passages de ton, l'aspect du paysage est, constamment, et d'un bout à l'autre, bleu et vert Véronèse. Là-dessus toutes les figures nues se détachent en hardi orangé ».

1. Cf. Jean de Rotonchamp, *Paul Gauguin*, p. 168-169.

2. Que l'on compare *L'Automne* de Puvis de Chavannes (Musée de Lyon) au personnage qui occupe le centre de la toile de Gauguin, et l'on saisira la vérité de ce que dit Gauguin, d'autant plus que le mouvement des deux figures est presque semblable. Gauguin a-t-il connu l'œuvre de Puvis ? C'est très possible. *L'Automne* fut exposée de 1864, et une variante en 1885. La toile de Gauguin date de 1897.

L'exotisme d'un Gauguin conduit donc à une renaissance de la peinture décorative, à une certaine restauration du style. C'est un des moments les plus importants de cette histoire que nous avons essayé de présenter en raccourci. Partis du tumulte de Delacroix nous arrivons au calme et à l'eurythmie — quelque peu barbare — de Gauguin. Et au cours de cette évolution, rares sont les peintres qui ont vraiment enrichi leur sensibilité ; la plupart du temps les artistes voyageurs ont mis beaucoup d'eux-mêmes dans un Orient dont ils ne cherchaient pas à pénétrer le vrai caractère.

Aujourd'hui, à vrai dire, les peintres amoureux d'exotisme sont davantage soucieux d'exactitude et de précision. Tous ceux qui, d'Albert Marquet à Vergé-Sarrat ou aux pensionnaires de la Villa Abd el Tif, ont étudié les paysages et les physionomies d'Orient, se sont libérés de tout poncif ; ils ont évité la déclamation romantique et les effets de lumière faciles ; à présent on fait de l'exotisme honnêtement et simplement, et c'est pourquoi bien souvent les notions ordinaires sont bouleversées ; tel paysage d'Indochine ou de la Martinique n'a plus rien de heurté ni de violent ; il nous devient presque familier ; nous comprenons que Fromentin ait eu, aux environs de Laghouat, des impressions qui lui rappelaient la Normandie. Nous pourrions presque dire que l'exotisme s'humanise, s'occidentalise même : c'est la leçon de ces vingt ou trente dernières années ; une *Odalisque* d'Henri-Matisse ne s'éloigne-t-elle pas définitivement de tout ce qu'a symbolisé pendant longtemps l'Orient des *Mille et une Nuits* ?



Archives fotogr.

FIG. 13. — GAUGUIN. FEMME A L'ÉVENTAIL. (Collection Monfreid.)

Jean ALAZARD.

BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

JEANNE DUPORTAL. — **Charles Percier**. Reproductions de dessins conservés à la Bibliothèque de l'Institut. Ouvrage publié sous les auspices de l'Institut de France avec une préface de M. Maurice Fenaille. — Paris, M. Rousseau, 1931, in-4°, 150 p., 53 pl. en phototypie, 150 francs.

Les albums de dessins de l'architecte Percier qui fut, avec son inséparable camarade et collaborateur Fontaine, le créateur du style Empire, sont un des trésors les plus précieux de la Bibliothèque de l'Institut : mais c'est un trésor qui n'était guère connu jusqu'à présent que de quelques initiés. Aussi faut-il remercier l'Académie des Beaux-Arts et plus spécialement M. Maurice Fenaille, à qui revient le principal mérite de cette initiative, d'avoir entrepris la publication en deux magnifiques volumes des plus remarquables de ces dessins dont le total atteint environ 3.000. Le premier recueil qui vient de paraître est consacré aux dessins de monuments français ; le second sera réservé aux dessins d'Italie.

En confiant le choix et le commentaire de ces documents à M^{lle} Jeanne Duportal, dont on connaît les beaux travaux sur l'histoire de la gravure, l'Académie a été très heureusement inspirée. Avec une patience infinie et une méticuleuse érudition, elle a réussi à reconstituer la biographie de Charles Percier et à identifier des sujets souvent malaisés à reconnaître.

Ce travail rendra les plus grands services aux historiens du vieux Paris : car, ainsi que l'observe très justement M. Fenaille dans sa préface, ces aquarelles et ces lavis d'un maître dessinateur présentent un intérêt d'autant plus grand pour l'archéologue qu'on y trouve la reproduction fidèle et parfois unique de nombreux monuments détruits ou modifiés au cours du XIX^e siècle.

Louis RÉAU.

JACOPO GELLI. — **Gli ex-libris italiani**. — Milan, Hoepli, 1930, in-16, 500 p., ill.

M. J. Gelli a réuni dans ce petit livre un répertoire des plus complets des *ex-libris* italiens, recueillis pendant de longues années de recherches. Si l'on y trouve quelques lacunes, elles sont peu nombreuses. Les collections privées les plus riches ont été utilisées et dépouillées. L'auteur a omis intentionnellement plus de quatre cents *ex-libris* anciens, douteux ou non identifiés.

L'intérêt du recueil s'accroît du fait qu'on peut saisir ici sur le vif, grâce à des exemples bien choisis et bien présentés, la création des *ex-libris* modernes, transformation des *ex-libris* du XVIII^e siècle, qui étaient encore entièrement dominés par le blason héraldique. Si ce dernier laissait déjà une place considérable à l'art du dessinateur, l'art graphique s'est libéré à l'époque contemporaine des formes con-

ventionnelles limitées à un nombre restreint de familles qui lui étaient jadis imposées. M. Gelli nous permet de suivre cette évolution. Parmi les livres consacrés à l'histoire de l'art graphique, ce petit recueil, qui vaut surtout par sa riche documentation, doit occuper une place d'honneur. M. J.

H. G. BEYEN. — **Andrea Mantegna. En de Verovering der ruimte in de Schilderkunst**, 181 p., 36 pl., in-8°. — La Haye, Martinus Nijhoff, 1931.

La conquête de l'espace dans la peinture de Mantegna est le sujet principal de ce livre important qui expose avec une abondance de détails l'esthétique des *quattrocentistes* italiens, ces chercheurs de la perspective et des trois dimensions qui régnèrent si longtemps et si brillamment dans l'histoire de la peinture. M. H. G. Beyen défend avec éloquence la thèse *réaliste*, qu'il appelle *illusioniste*, puisqu'elle donne l'illusion de la réalité. Il réfute toutes les objections des partisans d'une conception esthétique différente, celle par exemple des admirateurs de l'art gothique, de l'art byzantin ou de l'art moderne ; il trouve même la conception de ses adversaires pauvre, simpliste et primaire. Peut-être est-ce la meilleure manière d'exposer une cause : l'adopter entièrement, entrer dans l'esprit de ceux qui ont créé cette conception et l'ont professée toute leur vie d'artistes.

Seulement cette partialité, nécessaire à un artiste, présente pour un historien des inconvénients sensibles ; on prétend même que c'est un grave défaut. En effet, si on ne peut qu'applaudir à l'effort fait par l'auteur pour attaquer la position de la critique moderne, qui ne voit d'art véritable que dans les réalisations purement décoratives à deux dimensions comme celles des Orientaux, des Byzantins, etc., s'il est méritoire de montrer la valeur des artistes réalistes, des artistes de l'espace, de dégager le rôle capital d'un Mantegna parmi les peintres de cette génération, il est, néanmoins, quelque peu dangereux et, du point de vue historique inadmissible, de nier l'intérêt (d'un ordre tout différent) d'une conception contraire, qui a donné, sans conteste, des résultats non moins remarquables. Il est impossible de considérer par exemple une grande partie de l'art égyptien, de l'art persan, chinois, sans parler des arts byzantin et gothique comme des réalisations de second ordre, négligeables et, par définition, imparfaits par faute de connaissances techniques. Le tort du livre de M. Beyen consiste à donner pour axiome l'opinion assez répandue, mais contredite par des témoignages directs, que toute peinture à deux dimensions n'est que la résultante d'une ignorance ou, pis encore, qu'il n'y a là que l'expression d'une psychologie simpliste et peu évoluée. M. J.

Le Gérant : F. LE BIBOUL.



AUTOUR DE GRÜNEWALD

GRÜNEWALD ? « Figure originale ; énigmatique, sa vie ; merveilleuse, la destinée de ses œuvres ; étonnante, l'histoire de sa gloire ; unique, l'essence de son art ¹. » Il a fallu le patient travail de deux générations pour nous donner un catalogue de ses œuvres, préciser sa figure, rendre possible deux belles synthèses, le livre si clair et d'esprit si français que L. Réau a fait paraître en 1920, et l'œuvre fondamentale de H. A. Schmid, le savant professeur de Bâle, qui a su le premier éclaircir les difficultés et qui reste le maître incontesté des recherches. Mais depuis une dizaine d'années, le zèle de la secte grünewaldienne ne connaissant pas de trêve, les découvertes et les hypothèses se sont accumulées. Une mise au point est devenue nécessaire. Mettre le lecteur français au courant des résultats positifs et aussi de certaines théories nouvelles, tel est le but de ces quelques pages ².

Les découvertes les plus importantes ont trait à la biographie de l'artiste. L'état de nos connaissances ou plutôt de notre ignorance était résumé par Réau en 1920, de la façon suivant : « La part des conjectures reste considérable. Nous ne savons avec précision de Mathieu Grünewald ni quand il est né ni quand il est mort ; il est seulement probable qu'il est né à Aschaffenburg vers 1470, et qu'il est mort à Mayence vers 1530. Nous ne pouvons rien dire de ses années d'apprentissage, car malgré sa collaboration au retable Heller, l'hypothèse d'un séjour de l'artiste à Nuremberg ne repose sur rien. Tout ce que nous entrevoyons, c'est que, sauf un séjour en Haute-Alsace où il travaille, de 1508 à 1512, à son grand œuvre, le maître-autel de l'abbaye d'Isenheim, sa vie s'écoule dans la région du Main et du Rhin moyen. Après avoir travaillé pour les Dominicains de Francfort, il repa-

1. A. L. Mayer, *Grünewald, der Romantiker des Schmerzes*, Munich, p. 3.

2. M. Hausenstein, *Mathias Grünewald im Wandel der deutschen Kunstanschauung*, Leipzig, 1927, thèse de Greifswald ; H. A. Schmid, *Die Gemälde und Zeichnungen von Mathias Grünewald*, I, II, Strasbourg, 1907-1911 ; L. Réau, *Mathias Grünewald et le retable de Colmar*, 1920. Nous prions MM. L. Réau, H. A. Schmid, H. Feurstein, de trouver ici l'expression de notre reconnaissance pour leur aide bienveillante.

raît vers 1514 dans la région d'Aschaffenburg où il reçoit plusieurs commandes. Vers 1520, il se fixe à Mayence et il devient le peintre attitré de l'archevêque Albert de Mayence¹. » Plusieurs de ces renseignements doivent être rectifiés. Mais avant de suivre la carrière de l'artiste, notre premier souci sera de rétablir son véritable nom.

LE VRAI NOM DU PEINTRE : MATHIS GOTHARD NITHART. — C'est à Sandrart, le Vasari allemand, l'auteur de la *Teutsche Akademie*, que nous devons, jusqu'à ces dernières années, les précisions capitales. Sandrart nous dit lui-même avec quelle peine il avait rassemblé de rares indications². « Il est regrettable que cet artiste d'élite soit tombé ainsi que ses œuvres, écrit-il en 1675, dans un si profond oubli que je ne sais plus personne qui soit capable de me donner le moindre renseignement écrit ou oral. » Pourtant Sandrart, qui avait passé son enfance à Francfort, avait admiré les dessins du maître que le peintre Uffenbach tenait d'un de ses élèves et qu'il lui montrait quand il était de bonne humeur. Il avait tenté de dresser un catalogue de ses œuvres. Il affirme que « la majeure partie de la vie de Grünewald s'est écoulée à Mayence, où il menait une existence solitaire et mélancolique, et qu'il était malheureux en ménage ». C'est enfin à Sandrart que nous devons le nom de Grünewald, nom que nous continuerons à employer à cause de sa célébrité. Mais prenons bien garde qu'il n'apparaît que dans la *Teutsche Akademie*, en 1675 et en 1679, qu'il est inconnu auparavant. Où Sandrart l'a-t-il trouvé ? Sur quoi s'appuie-t-il ? Mystères que n'éclaircissent pas de récentes explications trop ingénieuses. Écartons provisoirement le nom de Grünewald. Laissons pour un instant les indications de Sandrart, après avoir noté qu'il dit « Mathieu Grünewald appelé communément Mathieu d'Aschaffenburg ».

Mathieu d'Aschaffenburg ? Serait-ce ainsi qu'il faut appeler notre peintre ? N'est-il pas tout à fait curieux de constater que telle est l'appellation qui lui est donnée généralement par les rares documents qui s'égrènent entre 1531 et l'époque de Sandrart : Mathis d'Oschnaburg, Matthes d'Aschaffenburg, Martin d'Aschaffenburg, Mathis Aschenburg. Les seuls documents contemporains que nous possédions jusqu'en ces derniers temps, parlent du peintre Maître Mathieu de Seligenstadt. Seligenstadt est une ville toute proche d'Aschaffenburg. Le peintre est chargé de faire pour la chapelle de Sainte-Marie-des-Neiges, dans la Collégiale d'Aschaffenburg, un retable dont nous possédons encore deux fragments, le panneau central, la madone de Stuppach, et le volet conservé au musée de Fribourg-en-Brisgau.

Mais, outre les indications citées plus haut, voici enfin le monogramme du

1. L. Réau, p. 16.

2. Traduction des textes allemands et latins de Sandrart dans Réau, p. 342 sqq. Classement des renseignements par ordre chronologique dans Réau, p. 9 sqq., et Hausenstein, p. 15 sqq.

peintre... et c'est ici que l'énigme commence. Ce monogramme est de deux sortes : M. G. et M. G. N. M. G. apparaît sur des dessins et passait pour être l'abréviation de : Mathias Grünewald. Le monogramme M. G. N. ne se trouve que sur deux œuvres, mais des œuvres peintes, authentiques et de première importance : sur une grisaille du retable Heller peint vers 1509, et sur le cadre de la madone de Stuppach, avec la date de 1519. Il n'y a aucun doute que M. G. N. est le maître Mathis de Seligenstadt et le Mathis d'Aschaffenburg dont parle Sandrart. Mais comment interpréter l'abréviation ?

L'énigme est résolue. M. G. N. signifie Mathis Gothard Nithart. La démonstration en est due à Hagen¹ dont la thèse a été reprise par A. Rolfs dans son étude sur la légende de Grünewald, et surtout à Zülch. Une note de 1516 permet un recoupement décisif en nous apprenant que le « magister Gothart pictor » est en relation avec Mayence où travaille notre peintre. Gardons-nous d'exagérer l'importance de la décou-



FIG. 1. — GRÜNEWALD. PORTRAIT DU JEUNE PEINTRE PAR LUI-MÊME.

1. O. Hagen, *M. Grünewald*, 1919, 2^e édition, 1923 ; W. Rolfs, *Die Grünewaldslegende*, Leipzig, 1922 (la partie douteuse du travail consiste à unir le peintre à l'école d'Ulm et à placer son origine à Würzburg) ; W. K. Zülch, *Grünewald oder Grün ? Mathias Grün von Eisenach*. *Rev. f. K. u. W.*, 40, 1917, p. 120 sq. Essai d'identification avec Mathis Grün, un sculpteur et tailleur sur bois connu à Francfort de 1512 à 1532 et marié à une juive convertie. Dans cette notice, Zülch fait une mention accidentelle d'un Gothard Nithart qui réside à Francfort en 1529 et meurt en 1528 ; c'est Hagen le premier qui a eu l'idée de rapprocher les initiales de ce peintre avec le monogramme. *Das Dunkel um Grünewald*. *Rep. f. K. u. W.*, 43, 1921, p. 16 sq. ; *Eine Grünewaldurkunde*. *Jahrb. d. oefftl. Kunstsammlung*. Bâle, XXIV, 1928 ; L. Neundörfer, *Stand der Grünewald-Forschung*, Hochland, 1928-29, p. 439-442 ; H. Feurstein, *Mathias Grünewald*, Bonn, 1931. Voir dans cette bonne mise au point le chap. I, *Der Streit um den Namen*, p. 14 sq.

verte du nom authentique¹. Mais c'est la lutte autour du nom qui a permis par ricochet de préciser la biographie de l'artiste ; c'est en voulant à tout prix résoudre l'énigme que Zülch a découvert des documents importants, comme les pièces d'un procès où il est fait souvent mention de l'artiste, la correspondance entre les conseils de Halle et Francfort en 1527 au sujet de ses travaux, enfin l'inventaire même du peintre après sa mort.

La série des documents anciens ou nouveaux ne commence qu'en 1503. À partir de 1503, nous avons des œuvres, puis des pièces d'archives. Avant 1503, c'est l'incertitude. L'année 1503 est pour les chercheurs une date centrale. L'origine, le milieu, les influences, autant de problèmes toujours actuels, en prenant bien garde que le problème des influences importe moins pour une personnalité aussi forte et dont les œuvres conservées ne trahissent plus aucune dépendance scolaire. Dans cette recherche des origines, où nous manquons de toute base, deux systèmes, ou plutôt deux dogmes se présentent à nous, auxquels nous donnerons le nom de chronologie large et de chronologie étroite.

GRÜNEWALD AVANT 1503 ; LA CHRONOLOGIE LARGE. — La chronologie large a déjà été soutenue par Bock qui plaçait la naissance de l'artiste vers 1450, mais qui avait commis l'erreur de lui attribuer une quantité d'œuvres de l'école haut-rhénane. Ce système a été repris récemment par H. H. Naumann, dans un livre singulier, attaqué unanimement et méritant toutefois l'attention par plusieurs côtés².

Naumann trace la carrière de l'artiste de la façon suivante. Grünewald a dû naître vers 1450 ou 1455, et loin d'être le camarade de la génération des peintres

1. Le nom du peintre pourra-t-il nous donner des indications sur son origine ? Mais quel est son vrai nom ? Il est d'autant plus difficile d'y répondre que les deux noms ont un sens symbolique. Nithart signifie le méchant, le haineux, tandis que Gothart revêt un sens de bienveillance, de protection divine. Mais lequel des deux noms a servi de correctif à l'autre ? Quel est le premier nom ? Pour Feurstein, l'artiste a été d'abord Gothard, puis Gothard Nithart, enfin Nithart tout court, au fur et à mesure que se précise le méchant caractère dont Sandrart nous parle. Pour Zülch au contraire, l'artiste a reçu le surnom de Gothart, afin de contrebalancer le nom primitif de Nithart et la tentation est grande de le rapprocher d'une famille d'artistes de ce nom à Würzburg. Il est intéressant de constater que « Nithart » a le même sens que « Grünen » ou « Grüne » employé dans l'Allemagne du sud. Les noms de Grünewald ou Grien, surnom du peintre strasbourgeois Hans Baldung, n'évoquent pas la couleur verte et le talent à rendre des verdure, mais une définition morale. Nithart, Grünewald et Grien sont synonymes. Voilà qui expliquerait peut-être l'invention du nom de Grünewald par Sandrart. Mais il est une autre explication qui ne contredit pas la première. Sandrart parle de ces deux Rhénans contemporains Grien et Grünewald, dans le même livre, et comme à la suite l'un de l'autre ; il leur donne presque le même nom comme s'il les associait ou les apparentait (à tort bien entendu), à Baldung, le surnom de Grien, à Mathieu d'Aschaffembourg, celui de Grünewald au lieu de Nithart.

2. F. Bock, *Die Werke des M. Grünewald*, Strasbourg, 1904 ; *M. Grünewald*, Munich, 1909 ; H. H. Naumann, *Das Grünewaldproblem und das neue entdeckte Selbstbildnis des 24 Jhg. M. Nithart aus dem Jahre 1475*, Iena, 1930. Ce livre est le premier des « Archives Grünewaldiennes », qui comprendront 3 monographies et 3 cahiers.

nés vers 1480, il leur apparaît en réalité comme « un vieux monsieur hautement respectable », comme un maître antique formé selon des conceptions démodées. Il a 16 ans de plus que Dürer, 18 ans de plus que Holbein. Il mourra à 72, et non à 46 ans, il atteint la soixantaine quand il travaille à Isenheim, la cinquantaine quand il arrive à Seligenstadt. D'après Naumann, il serait entré dans l'atelier de Schongauer vers 1470, au moment où celui-ci devient maître ; il y serait resté jusqu'en 1475, aurait acquis sa maîtrise à Colmar. Puis il voyage. Il travaille à Bâle, il grave des bois pour l'officine de Bergmann von Olpe. Il passe quelques années à Aschaffenburg après 1480, voyage encore, va graver à Nuremberg des bois pour les *Révélations de Sainte Brigitte* éditées dans le cercle de Dürer, et s'installe enfin à Seligenstadt. Telle serait la préhistoire du peintre. Les preuves ? des documents, des influences stylistiques, des œuvres, et pour relier ces œuvres, un procédé secret.

Les documents ? Ils ne s'appliquent qu'au séjour du peintre à Aschaffenburg vers 1480-1490. Plus exactement, on signale la présence d'un maître Mathis à Aschaffenburg à cette époque ; à un document publié dès 1856 se sont ajoutés d'autres pièces. Rien toutefois ne permet d'affirmer que le maître Mathis que l'on suit de 1480 à 1490 soit le peintre qui s'établit à Seligenstadt après 1504, notre monogramme M. G. N. Rien d'ailleurs ne permet non plus de le nier. Nous sommes à la merci d'un nouveau document. Impossible pour le moment de faire usage de ceux que nous possédons.

Si l'artiste est né vers 1450, quelles influences a-t-il pu subir ? Le mérite du livre de Naumann est surtout de nous rendre plus sensibles à certains rapports stylistiques un peu oubliés peut-être, parce que trop évidents, et notés depuis longtemps, par exemple avec le Maître du livre de Raison, ou Maître du Cabinet d'Amsterdam, qui vivait à Mayence vers 1480, puis le Maître E. S., et Schongauer, avec l'école d'Alsace en somme, c'est-à-dire avec cette équipe de graveurs qui ont su faire de la gravure une œuvre d'art, au même titre que la peinture, et qui ont diffusé une atmosphère artistique nouvelle. Mais l'école d'Alsace, si nous y prenons garde, est pénétrée d'influences étrangères, flamandes, bourguignonnes : ces graveurs s'inspirent de l'art du grand-duc d'Occident qui tient sa cour dans les bonnes villes de Flandre, du Brabant ou de Bourgogne. Schongauer, qui s'inspire du retable de Beaune, importe l'idéal flamand en Alsace. L'Alsace sert de transition entre Grünewald et l'art flamand. La thèse de Naumann mériterait plus de considération si l'auteur ne la poussait au point de la rendre insoutenable.

Nous avons vu quel serait, d'après Naumann, le *curriculum vitae* du peintre jusqu'en 1504. Naumann nous apporte des preuves ; il exhume vingt-deux œuvres antérieures à 1504, exécutées à Colmar, Strasbourg, Bâle, Nuremberg, en Franconie. Ce sont des gravures, des études au crayon, des peintures sur bois, des fresques. Ce sont des portraits, des scènes anecdotiques, des œuvres reli-



FIG. 2. — GRÜNEWALD. AUTEL DE LINDENHARDT.
Panneau de gauche (d'après K. Sitzmann et H. Feurstein.)

gieuses. Jamais personne n'aurait pensé établir un rapport entre Grünewald et les bois populaires de l'éditeur bâlois Bergmann pour le Ritter von Turn ou la fresque de la chapelle Saint-André à la cathédrale de Strasbourg, qui est de style schongauerien, mais qui n'a rien de Grünewald. Les techniques diffèrent. Les tempéraments s'opposent. Ces œuvres sont indépendantes les unes des autres.

De tout cet ensemble, une seule œuvre mérite quelque attention : il s'agit d'un portrait de jeune artiste découvert en Suède en 1928, et acquis par le commerce allemand. On ne peut le dater avec précision. Naumann croit pouvoir établir qu'il est de 1475, mais il est aussi bien du début du xvi^e siècle¹. On peut le rattacher à l'école d'Augsbourg, à Burgkmair, comme à l'école d'Alsace, à Schongauer, mais Naumann veut y voir le portrait de Grünewald par lui-même. Deux arguments sont à retenir. Sur la poutre à droite, en haut du tableau, apparaissent deux majuscules : M. N., c'est-à-dire Mathis Nithart. En outre, le jeune peintre ressemble au saint Sébastien de l'autel d'Isenheim. Mais saint Sébastien est-il vraiment Grünewald ? Le portrait de M. N. est-il vraiment de la main de Grünewald ? Voilà

1. Naumann prétend lire sur le revers du dessin que tient le jeune peintre les chiffres 75 : ce serait donc en 1475 que le tableau aurait été achevé, c'est-à-dire au moment où le peintre acquiert la maîtrise à Colmar dans

l'atelier de Schongauer. Bien plus ce portrait serait son chef-d'œuvre, réussi après deux tentatives

deux questions sans réponses, pour nous, sinon pour Naumann ¹.

Ce dernier réunit en effet l'ensemble disparate d'œuvres dont nous avons parlé, grâce à un « procédé secret », qu'il retrouve partout et qui constitue la base même de son identification. La place nous manque pour étudier ce procédé secret. Nous sommes tout disposé à en accepter le principe, mais nous ne croyons pas que Grünewald ait jamais fait usage de celui qui nous est présenté et qui n'est que la construction d'un esprit trop ingénieux. Du moment qu'il ne permet pas d'identifier et de réunir les œuvres du peintre, tout le système s'écroule, et nous devons renoncer à prouver que le peintre est né vers 1450 ².

infructueuses grâce à l'appui de Schongauer, qui lui aurait communiqué le fameux « procédé secret » tout récemment trouvé.

1. Si saint Sébastien représente vraiment Grünewald au moment où celui-ci peint l'autel d'Isenheim, de nouvelles difficultés apparaissent. Voir à ce sujet *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art*, t. IX, 1930, p. 73. F. Winkler a retrouvé en Angleterre et publié dans le *Belvédère* de 1925, p. 77, le modèle dont Sandrart s'était servi pour donner dans sa *Teutsche Akademie* le portrait de Grünewald jeune, mais tandis que la gravure du livre n'est pas sans analogie avec saint Sébastien, le dessin original y ressemble peu. A propos de ce dessin, du portrait de Grünewald âgé que Sandrart donne dans sa seconde édition, et enfin du dessin d'homme âgé conservé à l'Université d'Erlangen, qui lui ressemble, et surtout du problème des portraits de Grünewald jusqu'à l'apparition du tableau de M. N., Voir la note très judicieuse et la bibliographie de E. Bock, dans *Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen*, Francfort, Prestel, 1929.

2. Naumann ne donne nulle part la définition du procédé secret, mais seulement des exemples. On



FIG. 3. — GRÜNEWALD. AUTEL DE LINDENHARDT.
Panneau de droite (d'après K. Sitzman et H. Feurstein.)

GRÜNEWALD APRÈS 1503. LE « HOFMALER ». — Nous voici ramenés au système de la chronologie étroite, le système classique, celui de Schmid, de Réau, de H. Feurstein enfin, dont le livre récent, fruit d'études scrupuleuses et du bon sens même, résume l'état des recherches. L'artiste est né vers 1485, tout au plus, suppose M. Réau, vers 1475 ; il fait partie de la génération des grands peintres de la Renaissance au lieu d'en être le précurseur. Les preuves ? Aucun document, nous l'avons vu, ne nous permet de préciser la date de naissance et l'origine du peintre, ni une pièce d'archives, ni même une œuvre.

Mais quand l'artiste atteint la vingtaine, quand il commence à produire, nous sommes vers 1500, et il est remarquable de constater que c'est alors justement que nous commençons à le suivre et à connaître ses œuvres. Cette coïncidence est frappante. En étudiant maintenant les œuvres, la vie et les influences qui se sont exercées sur le peintre, n'oublions jamais que le Grünewald historique qui apparaît en 1503 est, d'après le système de la chronologie étroite, un tout jeune homme, un élève autant qu'un maître et qu'il a atteint à peine la maturité quand il meurt, en 1528 ¹.

A partir de 1503, la carrière du peintre a pour cadre la Franconie, pour centre, Seligenstadt et Aschaffenburg. Ces deux villes, qui comptent maintenant 2.000 et 5.000 habitants, sont toutes proches. Le puissant château d'Aschaffenburg était la résidence d'été des évêques de Mayence, princes électeurs d'Empire. Mais les artistes qui travaillaient pour eux n'aimaient pas vivre dans la petite ville trop dépendante du château ; ils préféraient résider à Seligenstadt, ville libre qui les

constate qu'il se compose des trois éléments suivants qui ne suffisent pas à caractériser l'art du peintre :

- 1) Un procédé de construction mathématique : il se réduit à la méthode du carreau qui est courante.
- 2) La perspective linéaire. La solution de ce problème : créer l'espace, est connue en Allemagne dès Witz.
- 3) L'utilisation des lignes de perspective et de fautes volontaires de perspective pour attirer l'œil comme par magie sur un point donné, construire le tableau sur un canevas secret que l'exécution de l'œuvre fera disparaître. Le procédé de la conduite mystique du regard est utilisée de façon courante par les artistes flamands, italiens et allemands dès le xve siècle.

Rien d'impossible d'ailleurs à l'existence d'un procédé secret. Les artistes ont toujours senti l'importance du problème du rapport entre les nombres et la beauté, toujours cherché le principe de beauté, la « proportion divine ». Par la règle et le compas, par des combinaisons de cercles et de droites, on établissait de savantes constructions issues de la proportion magique, rappelant nos schémas, utiles comme eux, et constituant pour cette raison un progrès, une simplification, mais différents d'eux par leur tendance ésotérique. Jamais les loges et les tribus, détentrices de recettes de métier et de véritables secrets, n'ont été aussi prospères qu'à la fin du moyen âge et surtout en Alsace : l'atelier de la cathédrale de Strasbourg est alors la « Hauptloge », le « Mutterkollegium » des architectes allemands. Voir dans *Archives Alsaciennes d'Histoire de l'Art*, tomes VIII et IX, 1929 et 1930, *L'Atelier de la Cathédrale de Strasbourg* et le livre de H. H. Naumann. Voir aussi sur les procédés secrets les deux études, bien différentes par l'esprit et le caractère scientifique, de M. Ghika, *Le nombre d'or*, N. R. F., 1929, 1931, et celle de F. Ueberwasser, dans le *Jahrb. d. oefftl. Kunstsammlung*, Bâle, 1930.

1. L'auteur de l'autel d'Isenheim doit être jeune ; pour Schmid, c'est une nécessité ; il n'a pas le droit de se distinguer des créateurs de la Renaissance qui ont produit leurs merveilles les plus décisives dans leur jeunesse. Mais la *Tentation de saint Antoine*, malgré sa fougue, est une étude minutieuse et réfléchie, et la rencontre des deux ermites donne l'impression de l'équilibre et de la maturité.

attirait par ses libertés bourgeoises, ses corporations, et aussi son pèlerinage, ses couvents, centres d'art religieux. Grünewald a bien été « Mathieu d'Aschaffembourg », il est même démontré maintenant qu'il a été le « Hofmaler » de deux évêques, de 1506 à 1525, mais il a résidé à Seligenstadt, tout au moins de 1506 à 1519, il a été membre de la tribu, il a dans la ville un atelier, des compagnons ; son fils adoptif y résidera également.

Ne voir en Grünewald que le peintre de cour serait le réduire. Il n'a pas été seulement peintre, ni seulement peintre de cour. En effet, il a dessiné en 1511 le projet d'une cheminée du château, fourni le modèle en bois, surveillé l'exécution. Il a fourni aussi, en 1517, un projet de fontaine pour Aschaffembourg. Il a dessiné en 1526, à Francfort, des projets de travaux hydrauliques pour les villes de Magdebourg et de Halle, plans de canaux, de moulins. Voilà assurément qui est nouveau. Mais n'imitons pas Zülch qui, dans l'enthousiasme de sa découverte, va jusqu'à croire que Grünewald ne peignait que par occasion, et à le traiter de Léonard de Vinci allemand. Rien ne nous démontre qu'il ait été le chercheur inquiet, l'homme curieux de tout, l'inventeur universel, ce qui fait justement l'originalité du Vinci ; il se montre capable de dessiner des projets, d'en surveiller l'exécution, rien de mieux, mais la technique est encore élémentaire et tous les contemporains en font autant. D'ailleurs, il est « Wasserkunstmacher », « Baumeister », « Werkmeister », mais il est appelé trois fois plus souvent « Maler ».

D'autre part, il n'a pas été seulement « Hofmaler ». Peintre religieux, il travaille pour des gens d'église, mais son activité est variée ; il reçoit des commandes du milieu d'Aschaffembourg, celles des chanoines Reizmann, Jean et Thomas de Rieneck. Cependant, il est essentiel qu'il ait été le peintre des archevêques de Mayence, d'abord, entre 1508 et 1514, d'Ulrich de Gemmingen, ce que nous savons depuis peu, puis, entre 1516 et 1525, d'Albert de Brandebourg. Le cardinal-archevêque a été le mécène de la Renaissance allemande ; il rêvait d'en être le Médicis ; il a été en relation avec les plus grands maîtres, il a accumulé les trésors, groupé autour de lui de nombreux artistes. « Quel est parmi nous, le savant qu'Albert ne connaît pas ? » demandait Ulrich de Hutten. Grünewald, Faust de la peinture, romantique de la douleur, farouche détenteur de secrets que les théosophes eux-mêmes s'efforcent de découvrir ? Tout autre est la réalité : mélancolique peut-être, puisque Sandrart nous le dit, mystique, peintre religieux, Grünewald est aussi un réaliste, un voyageur, un chef d'entreprises, homme d'affaires, bien plus, homme de cour, sinon courtisan, placé admirablement dans un centre d'art et de culture et, grâce à sa charge, considéré comme l'égal des plus grands, pouvant connaître les innombrables aspects de l'art de la Renaissance, et trouvant enfin autour de lui et d'abord en son maître, d'admirables sujets d'observation.

LES INFLUENCES.— Ainsi la vision romantique d'il y a une dizaine d'années doit être modifiée, mais l'œuvre de Grünewald exige une mise au point analogue.

Nous aurions aimé insister sur le caractère artistique de ses créations, montrer à la



FIG. 4. — GRÜNEWALD. LAMENTATION DE LA MADELEINE.
Copie d'un volet perdu du retable d'Isenheim. (Musée de Donaueschingen.)

suite de Feurstein ou de R. Boos, leur unité, l'action dramatique de la lumière, mais en somme, les observations minutieuses de Schmid, les jugements mesurés de Réau demeurent entièrement ¹. Il convient au contraire d'insister sur le problème des influences qui a été renouvelé ces dernières années grâce à de nouvelles œuvres ou en reprenant l'étude d'œuvres connues depuis longtemps ².

On se rend mieux compte combien le peintre a été peu sensible aux influences étrangères. On avait pensé qu'il avait voyagé en Italie, séjourné à Rome. Il n'en est plus question. Les motifs italiens ont pu être empruntés à des gravures ; les *Tentations de saint Antoine* de Grü-

1. R. Boos, *Die Dramatik des Lichts in den Werken Matthias Grünewalds*, Bâle, Gering, 1928 ; G. L. Luzzato, *Primo contatto con Grünewald*, La Lucerna, 1928.

2. Il convient de suivre avec Feurstein la chronologie suivante : vers 1508, la Dérision (Pinacothèque, Munich) ; vers 1508, la petite Crucifixion (musée de Bâle) ; entre 1511 et 1513, les deux volets du retable Heller à Francfort, les saints Laurent et Cyriaque (musée de Francfort) ; entre 1513 et 1515, alors que le peintre obscur de Seligenstadt est en relation avec le maître M. Wesser d'Altkirch en Alsace, l'autel des Antonites d'Isenheim ; en 1519, l'autel de la collégiale de Notre-Dame des Neiges à Aschaffenburg, dont il reste la madone de Stuppach récemment restaurée et exposée à Stuttgart, au palais royal, et le petit panneau du miracle de N.-D. des Neiges au musée de Fribourg-

en-Brigau ; en 1523, le retable de la Collégiale de Halle, les saints Maurice et Érasme (Pinacothèque de Munich), et à la même époque, la Crucifixion et le Portement de croix de Tauberbischofsheim (musée de Carlsruhe) ; enfin, avant 1525, la Lamentation d'Aschaffenburg.

newald et du Parentino sont apparentées, mais elles doivent leur air de famille à des emprunts communs à une gravure de Cranach ; le tableau représentant saint Jean et que Sandrart avait admiré à Rome est peut-être un don fait par le cardinal à son église romaine de Saint-Pierre-aux-Liens. Peut-être enfin l'influence de Jacopo de' Barbari se fait-elle sentir dans la technique des dessins, mais elle est autrement nette chez Dürer et les artistes de Nüremberg. Il n'est plus question non plus d'un voyage dans les Flandres. Nous avons vu que l'influence flamande aurait pu s'exercer par le canal alsacien, mais il est tout à fait curieux de voir que Feurstein se refuse à prendre en considération l'hypothèse d'un voyage de jeunesse en Alsace, et dans son chapitre sur les parentés de style, il ne mentionne pas les noms de Schon-gauer ou du maître E. S. ¹.

Ainsi, tandis que le système de la chronologie large suppose des influences étrangères dans la préhistoire du peintre, l'autre système prétend le présenter à la fois comme un maître de la Renaissance et comme le seul champion de la culture germanique. Il est vrai que dans son œuvre l'influence étrangère est à peine perceptible, mais il est alors difficile de le placer dans cette équipe de la Renaissance, dont l'intense exaltation ignore les frontières et qui compte Holbein le cosmopolite et Dürer l'italianisant.

Faisons maintenant le bilan des influences germaniques que nous révèlent les œuvres authentiques du peintre. Leur atmosphère se retrouve dans des œuvres rhénanes et particulièrement mayençaises ou franconiennes, mais il y aurait profit à préciser la notion de « Main-fränkisch ». Il y aurait peut-être profit à se demander si Grünewald a été sensible à la leçon de sculpteurs ou même d'architectes

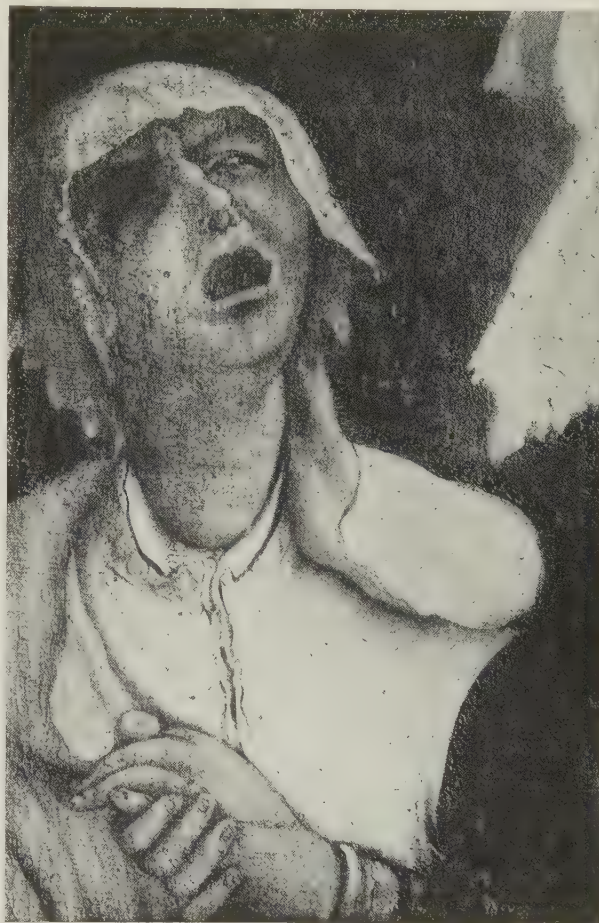


FIG. 5. — GRÜNEWALD. LA MADELEINE. Détail.
(Musée de Donaueschingen.)

1. Voir à ce sujet Réau et les études de Hagen et Voigtlander.

contemporains ; nous y reviendrons ¹. En somme Grünewald n'a été sensible qu'aux exemples de Cranach, Holbein l'ancien et surtout Dürer. Il s'est inspiré de quelques gravures de Cranach ; il a le coloris brillant d'Holbein l'ancien, sa conception étriquée de l'espace, ses groupements sur un ou deux rangs. Mais ces rapprochements ne permettent certes pas d'en faire le compagnon d'Holbein vers 1500-1501, au moment où celui-ci travaille au maître-autel des dominicains de Francfort, et encore moins de le faire travailler en 1500 dans son atelier d'Augsbourg. Grünewald a été aussi influencé par Dürer ; il lui emprunte son type de Marie, des plis, des gestes, des paysages, comme celui des deux ermites d'Isenheim qui transpose un bois de 1504, ou enfin le type même du Christ transfiguré d'après un cuivre de 1503, il est curieux de noter que les gravures inspiratrices s'échelonnent entre 1498 et 1508. Mais faut-il faire du peintre un élève de l'atelier de Nuremberg entre 1503 et 1508, aller jusqu'à supposer que Dürer, satisfait de son élève, l'estime assez pour le recommander aux antonites d'Isenheim ? Telle est du moins l'invérifiable hypothèse de Feurstein. Ou bien devons-nous nous fier à Sandrart qui compte le peintre parmi les élèves de Dürer ? Mais nous savons bien que pour Sandrart dès qu'un peintre sort du commun, il faut qu'il ait travaillé chez Dürer. Nous n'avons aucune preuve que Grünewald ait rencontré Dürer soit à Nuremberg, soit même à Francfort, malgré leur collaboration à l'autel Heller.

1. Influences de V. Stoss (Feurstein et Sitzmann) ou de T. Riemenschneider (F. Knapp) par l'autel de Lindenhardt. L'autel d'Isenheim mérite une double attention à cause de son ornementation et de ses admirables sculptures et aussi de la peinture de Grünewald qui représente la petite chapelle du concert des anges. H. A. Schmid avait rapproché cette chapelle des constructions de Saint-Ulrich d'Augsbourg. M. C. Schmidt (*Oberrheinische Kunst*, III, 1928, p. 87 sq.) vient de montrer qu'elle copie le jubé de l'église de Vieux-Brisach, très proche d'Isenheim. Il est donc prouvé à nouveau que Grünewald a réellement exécuté l'autel en Alsace même. On ne doit pas tenir compte de l'hypothèse compliquée de H. Rott ; un intermédiaire strasbourgeois, un entrepreneur qui reçoit la commande des Antonites, s'adresse à Grünewald, reçoit l'autel et l'expédie à Isenheim (*Zeitschrift für die Gesch. d. Oberrhens*, 1930, p. 38 sq.). D'autre part, Grünewald s'est inspiré d'une œuvre très caractéristique du Haut-Rhin, très proche de celui du portail de l'église de Thann ou du portail de Saint-Laurent de Strasbourg, et très éloigné du style souabe, qui est moins géométrique et davantage naturaliste, et dont le meilleur exemple est le tabernacle de la cathédrale d'Ulm (1471). M. K. Vöge a fait paraître cette année à Fribourg-en-Brigau un ouvrage important sur Nicolas Hagnower, et s'il ne tient aucun compte de l'article de M. L. Schmidt, ni même de la chapelle peinte par Grünewald, il insiste de son côté sur l'influence que le sculpteur de l'autel aurait exercée sur le peintre. Ce sculpteur, cet architecte de génie, serait Nicolas de Haguenau, issu d'une famille d'artistes alsaciens, le père de Frédéric Haguenauer, le célèbre médailleur d'Augsbourg. En essayant de reconstituer la carrière de l'artiste, Vöge se rapproche et s'écarte de la thèse de Naumann : Nicolas serait né vers 1450, il est de la génération de la Pré-renaissance, il est contemporain du Grünewald de Naumann, mais originaire d'Alsace, il aurait été se former en Souabe et c'est lui qui, à la fois architecte et tailleur de pierre, aurait exécuté le tabernacle d'Ulm, puis celui de Coire ; il serait ensuite retourné en Alsace devenu chef d'atelier, sculpteur sur bois, et après avoir exécuté l'autel de la cathédrale de Strasbourg, aurait fait celui d'Isenheim.

A signaler le projet de reconstruction de l'autel d'Isenheim de M. Grünewald (*Cicerone*, 1928, p. 685-695) et la récente reconstitution du fond du retable. J. J. Waltz (*Bulletin de l'Art ancien et moderne*, 1930, p. 349-354) et A. Alexandre (*La Vie en Alsace*, 1930, p. 155-157).

On ne peut imaginer de relations directes entre les deux peintres, en se fondant uniquement sur l'imitation de gravures universellement connues et copiées. Ces influences enfin ne peuvent pas, nous semble-t-il, servir d'argument au système de la chronologie étroite ; Grünewald assimile les emprunts graphiques ; même quand il imite, il n'est pas un élève, mais un maître, un créateur, jeune ou non ; vers 1500, il trouve son originalité, non dans le dessin, mais dans la couleur. D'où lui vient ce don ? De quel maître ? De quelle école ? En somme, fermé à l'influence étrangère, entr'ouvert aux exemples de Holbein l'ancien et de Dürer, Grünewald doit très peu à ses contemporains, et il leur a bien peu donné. Une imperméabilité artistique que sa situation même rend encore plus frappante et mystérieuse, voilà ce qu'il faut retenir de cette rapide enquête.

LES ŒUVRES RÉCEMMENT DÉCOUVERTES. — Les œuvres nouvelles dont nous allons maintenant parler ne permettent pas de modifier cette conclusion ; elles n'éclaircissent ni le problème des influences, ni celui de la chronologie, mais elles ouvrent de nouveaux horizons sur l'art et la psychologie du peintre.

En ce qui concerne les dessins, la récolte est très riche, la découverte merveilleuse de la collection Savigny entrée presque tout entière au Cabinet des Estampes de Berlin, celle d'autres œuvres à Weimar, Lützchena, Stockholm, nous permettent de compter maintenant 33 dessins au lieu d'une quinzaine ¹. Il est assez facile de rattacher quelques dessins à des œuvres exécutées entre 1513 et 1526, ou même à la *Transfiguration* perdue de Francfort, exécutée vers 1511. Mais tout le reste n'est que conjecture, le classement chronologique de Feurstein est arbitraire ; nous n'admettons pas qu'on rejette à la fin de l'activité du peintre tous les portraits, sous ce prétexte que la Réforme l'aurait poussé à renoncer à la peinture religieuse pour devenir portraitiste. Reconstituer les œuvres perdues et l'évolution du talent, c'est trop demander aux dessins. Par contre, ils confirment ce que nous savions de sa technique et précisent sa personnalité. Friedländer a noté que Grünewald dessine comme un peintre, alors que Dürer peint comme un graveur. Grünewald travaille avec la lumière, dans le flou, et travaille « à froid ». Pas de fougue, pas de « balai ivre », mais une conscience scrupuleuse et de la méditation plus que de l'inspiration. C'est avec sang-froid que le peintre crée les oppositions de couleur les plus audacieuses, fait surgir les visages grimaçants de douleur ou noyés d'extase, car c'est avec sang-froid que le dessinateur procède et que sans hésitation, sans retouche, par une série de petits traits réfléchis, il s'acharne à triompher de telle draperie, à préciser tel problème de lumière, à rendre enfin

1. Peut-être toutefois le *Joueur de trompette* n'est-il pas authentique. Les dessins, sont édités par Stock, Munich, 1927 (bonnes reproductions) ; Ders, Munich, 1927 ; Feurstein, 1930 ; voyez surtout la publication en fac-similé de la collection Savigny, puis l'édition populaire de tous les dessins par J. M. Friedländer, Berlin, Grote, 1927.

toute l'âme du modèle. Les nouveaux dessins nous font sentir combien chez Grünewald le baroque rejoint déjà le gothique finissant : à l'art du baroque appartiennent ces compositions pleines de bravoure, dont la virtuosité apparente ne fait pas oublier la difficile création, les attitudes accentuées, exagérées, maniérées. De tels dessins, note Friedländer, ont une valeur secrète, personnelle ; ils nous révèlent les tendances profondes de leur auteur. Son art, en somme, manque d'équilibre ; il n'est pas le

Parmi les peintres plus ancien est celui tallé en 1685 dans reuth, mais qui exécuté en 1503, rieur et se com- de 1 m. 59, tercesseurs, dégradé homme fesseur

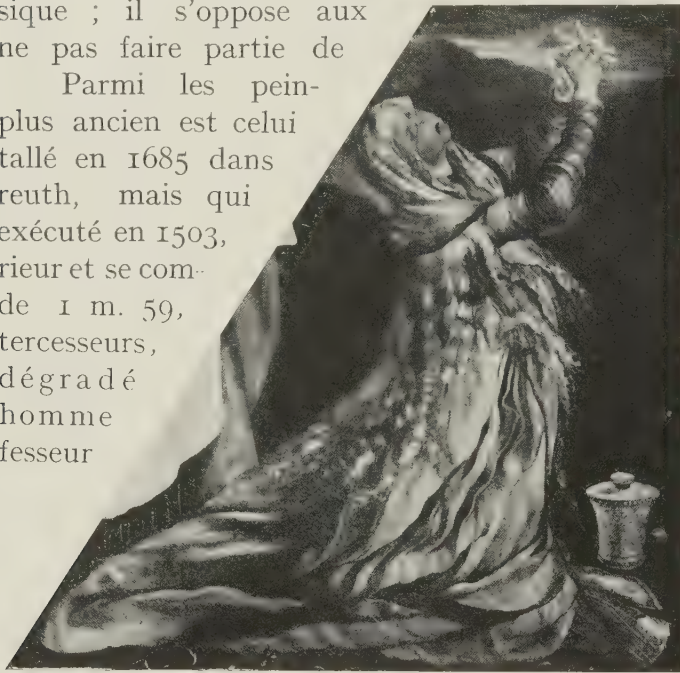


FIG. 6. — GRÜNEWALD. LA MADELEINE. RETABLE D'ISENHEIM.
(Musée de Colmar.)

peintre d'une renaissance classique, semble leur équipe.

ures retrouvées, l'ensemble le de l'autel de Lindenhart, insce petit village proche de Bayprovient de Bindlach : il a été date placée sur le côté extépose de deux panneaux hauts représentant les 14 saints in- alors que le revers très nous présente le Christ en de douleur. K. Sitzmann, pro- à Bayreuth, qui a retrouvé le retable, a montré en 1926 qu'il fallait l'attribuer à Grünewald¹. Mais la couleur est sourde, le dessin parfois maladroit, la composition étouffée. Que s'est-il passé ? Des aides négligents ou ignorants ont-ils trahi les intentions du maître ?

Ne serions-nous pas en présence

d'une œuvre de jeunesse ? Si l'autel est vraiment tout entier de la main du peintre, ce qui ne se peut prouver, nous aurions un excellent argument en faveur de la chronologie étroite². En 1503, le peintre est encore jeune et inexpérimenté, mais était-il aussi dépourvu de cette précocité technique qui caractérise tous les maîtres de la Renaissance ?

1. K. Sitzmann, *Der lindenhardter Altar*, 1926, et F. Knaff, dans le *Cicerone* et la *Z. f. d. bildende Kunst*, 1928. Pour le tableau de Donaueschingen, voir Feurstein. Pour les portraits de Cologne, voir *Pantheon*, 1930, p. xxvi, xxxiii sq., et *Cicerone*, 1930, et surtout E. Buchner, *Die Bildnisse der Grafen Thomas u. Johann von Rieneck* dans le *Walraff-Richartz-Jahrbuch*, 1930, Francfort, Prestel. Cf. la note de M. Jirmounsky, G.B.-A. 1930, p. 399.

2. L'autel nous apporte-t-il du nouveau sur les influences et l'origine de Grünewald ? La composition serrée rappelle celle de Holbein l'ancien. Certaines figures ont un modèle sculptural : Sitzmann

Le musée de Donaueschingen possède une *Lamentation de la Madeleine*, « Magdalenaklage », de 1 m. 56 sur 76 cm., datée de 1648 et ornée des armes de Frantz Chullot, abbé de Saint-Blaise, qui se plaisait à réunir des copies d'œuvres célèbres et caractéristiques. H. Feurstein, directeur du Musée, estime que nous nous trouvons en présence d'une copie de Grünewald ; l'abbé, fils du procureur de la Haute-Autriche, avait passé sa jeunesse à Ensisheim, tout près d'Isenheim, et il a fait plus tard copier un volet du retable de la Madeleine, que nous ne connaissions plus que par des documents, et qui serait due à Grünewald. La copie est une grisaille, procédé employé pour les volets du retable Heller ; le corps du Christ, les mains jointes de Madeleine, son grand cri d'angoisse, tout est de Grünewald : il a su renouveler son thème favori de la crucifixion, et dans un tête-à-tête tragique, rendre encore plus saisissante l'opposition entre la pitoyable pécheresse et le Rédempteur si humain placé presque à son niveau. Lucas Cranach l'ancien a repris la même idée vers 1520, quand il a représenté le cardinal de Brandebourg au pied de la croix.



FIG. 7. — GRÜNEWALD. ÉTUDE POUR LA VIERGE DE L'ANNONCIATION DU RETABLE D'ISENHEIM. (Berlin. Cabinet des Estampes.)

Le musée Walraff-Richartz de Cologne possédait depuis nombre d'années deux beaux portraits, de 1 m. 54 sur 1 m. 54 sur 41 cm., peints sur bois de tilleul, ceux de deux frères, les comtes de Rieneck, Thomas, doyen de Strasbourg et « custos » de Mayence, et Jean, chanoine de Cologne, Strasbourg et Wurzbourg. A vrai dire on n'y attachait aucune importance, tant ils étaient salis par les vernis, gâtés par les repeints. C'est à M. E. Buchner, directeur

et Feurstein évoquent l'influence de Nuremberg et Saint-Vit leur semble sortir de l'atelier de Veit Stoss, mais Knaff y retrouve l'accent de T. Riemenschneider et suppose même que Nithart, jeune Wurzbourgeois, a travaillé dans l'atelier du grand maître de Wurzbourg. E. Buchner soutient une thèse intéressante : il propose d'attribuer l'autel au maître de l'Épiphanie de Mayence, peintre du Rhin moyen qui aurait été en relation avec Grünewald, peut-être même son maître, et il admet que le style de l'autel rappelle celui de Grünewald.

du Musée, que revient l'honneur de la découverte : il a eu le mérite de sentir sous la crasse séculaire la griffe d'un maître, l'intuition qu'il devait s'agir de Grünewald, sentiment qui est devenu une certitude après une restauration ; l'article qu'il a publié dans le dernier *Jahrbuch* de son musée, et qui est une des meilleures contributions aux recherches sur Grünewald, démontre par des arguments historiques et stylistiques que les portraits sont de sa main. Ce sont les premiers portraits que nous retrouvons ; ils donnent une idée encore plus large de son talent, sans, nous semble-t-il, modifier notre conception générale ; au contraire, ils confirment ce que nous savions déjà par ailleurs ; nous retrouvons la même rigueur de dessin, les mêmes tonalités raffinées. Aucune reproduction ne rend le contraste entre le fond et les vêtements sombres et ces visages pétris dans le blanc et si clairs qu'ils sont comme lumineux. E. Buchner insiste sur la parenté intime de ce coloris vif, clair, transparent, avec celui des vitraux et de quelques maîtres du Rhin moyen, de sorte que l'origine mayençaise et franconienne trouverait confirmation.

Les deux portraits confirment la pénétration psychologique de Grünewald ; il s'empare de l'âme du modèle, il fait parler jusqu'aux mains ; il oppose les deux frères, Jean, le chanoine gras et apathique et Thomas, le clerc à la figure émaciée, tout intelligence et ruse. Thomas, qui a résidé à Strasbourg et à Mayence, a été surtout l'aide, le confident d'Albert de Brandebourg, son homme d'affaire, le meneur de sa politique, chargé de missions à Rome, son conseiller religieux. Plus tard, vers 1540, bien après la mort du peintre, Thomas jouera, comme doyen de Saint-Géréon, un rôle important dans la contre-Réforme à Cologne, à côté du Père Canisius. Mais très vite, il avait pris parti ; dès 1525, il avait affirmé sa fidélité à l'ancienne foi et pris une part active au synode provincial de Mayence qui affirmait les droits de l'évêque. Comme on voudrait dater avec précision ces portraits ! S'ils sont postérieurs à 1525, s'ils sont vraiment de 1527, année où les deux frères ont célébré en de grandes fêtes leur jubilé sacerdotal, Grünewald serait donc resté en relation avec les ennemis de la Réforme et toutes les idées récentes seraient bouleversées, mais l'ingénieuse hypothèse de Buchner n'est pas prouvée ¹.

GRÜNEWALD ET LA RÉFORME. — Sans nous attarder à saisir le secret des portraits, il faut aller plus avant et pénétrer jusqu'à l'âme du peintre, chercher à comprendre ses sentiments religieux et mystiques. Grünewald mystique et ami

1. Inutile de nous attarder à des identifications douteuses, comme les fresques de la salle capitulaire de Mayence, ou à des copies présumées d'œuvres de Grünewald comme cette Crucifixion de 1637 due à un capucin, le frère Chérubin. Nous sommes frappé avec Buchner et Buchert du caractère grünewaldien d'un portrait conservé au musée de Besançon, celui de Philippe de Flersheim, évêque de Spire après 1527 ; l'inscription *episcopus Spirensis* est donc postérieure à la mort du peintre, mais peut-être en recouvre-t-elle une autre ; en tout cas, il serait désirable de procéder à une étude et à un nettoyage attentif de ce tableau.



FIG. 8. — GRUNEWALD. ETUDE POUR SAINTE DOROTHÉE (?) (Berlin. Cabinet des Est.)
 GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

de la Réforme, voilà qui est nouveau et qui semble presque incroyable si l'on reconstitue l'atmosphère, son milieu, et surtout si l'on connaît l'attitude religieuse de ses maîtres.

Ulrich de Gemmingen est lié à la pré-Réforme ; sur l'ordre de l'Empereur, il a été, dès 1510, l'arbitre du fameux procès de Reuchlin qui agitait toute l'Allemagne. Albert de Brandebourg a joué un grand rôle dans la Réforme ; il en est même responsable en partie, car il est le cardinal des Indulgences ¹. En 1513, âgé de 24 ans, il est archevêque de Magdebourg et de Halle ; en 1514, archevêque de Mayence, c'est-à-dire électeur chancelier du Saint-Empire, président du collège électoral, primat de Germanie. Mais les élections ont coûté cher ; les indulgences sont prêchées dans les domaines d'Albert et bientôt, pas bien loin d'Aschaffenburg, à Wittenberg, en territoire saxon, Luther prend parti et affiche à la fin d'octobre 1517, les 95 propositions.

Dans son for intérieur, Albert est indifférent, sceptique peut-être ² ; il reste tolérant, se refuse à rompre les ponts pendant longtemps, mais il refuse aussi de s'engager dans le mouvement ; il reste dans l'Eglise, moins par conviction que par intérêt ; il accepte dès 1518 le chapeau de cardinal, redescendant au rang de « soldat du pape ». En 1525, effrayé, menacé par l'anabaptisme, l'alliance de ses villes avec les paysans, les troubles de Halle, la trahison de Mayence, il prend parti, persécute les luthériens avec une poigne de fer et devient un des chefs de la contre-Réforme. Mais la collégiale de Halle dont M. L. Réau a bien montré toute l'importance permet de définir de plus près son attitude.

Halle, Wittenberg, deux aspects de la rivalité de deux princes, des luttes de la Réforme. Contre Wittenberg, la Rome saxonne, la capitale luthérienne, Albert rêve de dresser Halle, et s'il ne peut y établir une université, du moins il y fonde une collégiale dès 1520, il l'inaugure en 1523, et de plus en plus, il en fait le centre de résistance de la vieille foi, la bourrant de reliques, y donnant des fêtes si belles que le couronnement de l'Empereur n'est qu'un jeu à côté de la messe célébrée

1. J. Janssen, *L'Allemagne et la Réforme*, tr. française, t. II, Paris, 1889 ; May, *Der Kurfürst Kardinal und Erzbischof Albrecht II v. Mainz u. Magdeburg*, Mayence, 1858 ; Redlich, *Der Kardinal Albrecht v. Brandenburg und das neue Stift zu Halle*, Mayence, 1901.

2. Albert de Brandebourg a protégé Beham accusé d'athéisme et les poètes de sa cour sont, d'après Hütten, des libres-penseurs, contempteurs de religion qui, l'épée et le poignard à la ceinture, jouent aux dés des billets d'indulgence. Il a favorisé Reuchlin, refusé d'intervenir contre lui pour l'accabler et l'on a dit qu'il était « enlacé » par les humanistes. Puis avant même la condamnation et la soumission de Reuchlin, il était devenu le protecteur d'Ulrich de Hütten, l'avait fait revenir à ses frais d'Italie, reçu avec faveur, chargé de missions ; quand en 1517, il lui donne son congé, il lui continue son traitement, de sorte que l'argent du cardinal aide le chevalier dans la violente guerre de pamphlets anticléricaux qu'il entreprend ; il reste immobile quand, en 1520, le pape lui enjoint d'arrêter au besoin par la force les projets du fou audacieux. Mais déjà Hütten s'est allié à Luther ; le manifeste à la noblesse fait des avances à Albert, propose que le primat de Germanie, c'est-à-dire Albert, règle en consistoire général les questions de fiefs et de prébende. Il semble que le cardinal ait rêvé longtemps de séculariser ses domaines et d'établir une église nationale.

par l'évêque... Vains efforts, la ruine force à dissoudre la collégiale, à abandonner la ville, à déménager tant bien que mal dans le diocèse de Mayence œuvres d'art et reliques dont Luther raille la lamentable odyssée.

L'année 1525, si importante pour le cardinal, semble avoir été décisive pour Grünewald. Jusqu'en 1525, il reste au service du cardinal. Mais en 1526, il est parti, il est tout de suite remplacé. Il va à Francfort, la ville libre, le grand refuge du moment, et il travaille pour les villes de Halle et de Magdebourg. Le peintre semble donc avoir pris parti ; il est passé du côté des persécutés. Mais n'est-il pas étrange de le voir retourner, au début de 1528, dans les domaines du cardinal et s'installer à Halle, la ville même où le luthéranisme est le plus sévèrement interdit ? Pourquoi, s'il est luthérien, se jette-t-il dans la gueule du loup ? Car il est luthérien secrètement. En effet, après sa mort survenue à la fin d'août 1528, on fait son inventaire nécessité par l'incurie et la malhonnêteté d'un ami, long et précieux document publié par Zülch. Grünewald conservait en partie dans un coffre clouté, fermé à clef, un arsenal hétérodoxe : les 12 articles de la foi chrétienne, 27 prédications de Luther, le Nouveau Testament, toute une pacotille d'écrits luthériens. Simple curiosité ? Allons donc ! De tels écrits, c'est l'exil ou la prison. Pour les conserver il fallait un secret attachement, une confiance bien assurée dans l'avenir ¹.

Nous voudrions savoir davantage, préciser comment, par quelles étapes, le plus religieux des peintres a passé à la Réforme. Sur ses dispositions intérieures, pas un texte, pas un document. Rien de semblable à la plainte douloureuse que Dürer consigne dans son journal de voyage à Anvers, le 17 mai 1519, quand il apprend la disparition de Luther ². « Vit-il encore ? L'ont-ils assassiné ? Je l'ignore. S'ils l'ont tué, il a souffert la mort pour la vérité chrétienne... O Dieu ! si Luther est mort, qui nous expliquera désormais ton Saint-Esprit avec une telle clarté... ? » A défaut de texte, l'œuvre d'art peut nous apporter un témoignage sur l'attitude du peintre devant l'humanisme, la Réforme, le catholicisme et la mystique chrétienne. Ne lui demandons pas trop, n'insistons pas, ne cherchons pas à tout savoir. Trop de travaux allemands récents aboutissent à des exagérations, à l'erreur, pour avoir voulu serrer de trop près la vérité, mais ils ne doivent pas nous empêcher de prêter attention à des résultats tangibles.

Le premier trait qui frappe dans l'œuvre de Grünewald est sa tension reli-

1. B. Strigel, le peintre de Maximilien, semble lui aussi malgré toutes ses attaches officielles être passé à la Réforme et la table de dévotion qu'il peint à la fin de sa carrière, à Memmingen, pour la famille Funk, représente les donataires groupés sans patron tandis que le revers du tableau porte une inscription protestante. L. Baldass, *Bildnisse von B. Strigel*. *Pantheon*, janvier 1931.

2. L. Febvre, *Un destin : M. Luther*, Paris, 1928, p. 198 sq.

gieuse, toujours aussi violente, qu'il s'agisse de peindre saint Antoine, la Vierge ou le Crucifié. On a remarqué la tendance du peintre à s'abîmer dans la contemplation de la Crucifixion ; loin de s'inspirer des mystères, il supprime la figuration pittoresque, restreint le nombre des personnages, 4 en 1508, 2 seulement en 1519 ou dans cette ébauche inventoriée en 1528, un seul enfin dans la *Plainte de sainte Madeleine*.



FIG. 9. — GRÜNEWALD. PORTRAIT DE JEAN DE RIENECK.
(Cologne. Musée Wallraf-Richartz.)

D'ailleurs chaque *Crucifixion* de Grünewald est une découverte ; il exaspère l'émotion religieuse, renouvelle l'idée du sacrifice, recrée le grand drame chrétien de toute la ferveur de son âme. Luthérien ? anabaptiste ? catholique ? peintre de secte ? Non, mais peintre chrétien, tout simplement, qui dans toute la liberté de son âme croyante, est plein du désir passionné de retrouver le Christ. Peintre de la grande Réforme chrétienne.

Voilà ce que suggère pour un observateur impartial l'étude des *Crucifixions*. On a voulu davantage. On a voulu à la faveur d'un texte prouver l'attachement au luthéranisme. Le revers de la *Crucifixion* de Carlsruhe présente un *Portement de croix* commenté par le passage d'Isaïe, 53. « Il a été frappé pour nos péchés. » Or ce texte est en allemand, ce qui marque l'influence de la Réforme. Il est par contre très vain et même

faux de vouloir rapprocher ce texte de la traduction de Luther, qui est contemporaine de la mort du peintre. Si les œuvres ne donnent pas d'indication précise sur la Réforme, il en est de même pour l'humanisme. Les influences humanistes sont presque imperceptibles. Feurstein a essayé d'interpréter dans ce sens deux dessins où l'on voit la boule de la Fortune surmontée par un enfant, mais il se trompe quand il explique de plusieurs façons le fameux dessin aux trois têtes qui appartient à l'imagerie médiévale. Nous ne voulons pas dire que le peintre a

été étranger à l'humanisme, et il serait étonnant qu'il l'eût été dans un milieu aussi vibrant que le sien, mais son sentiment religieux est inconciliable avec l'humanisme, du moins quand il peint. En somme peintre chrétien, mais non luthérien ni humaniste. Rien d'un Dürer ou d'un Cranach.

De l'autre côté, voici toute une série d'œuvres catholiques de l'inspiration la plus orthodoxe, depuis les saints intercesseurs de 1503 jusqu'au panneau de Halle. Cette œuvre est capitale ; elle ne peut être placée entre 1514 et 1518, mais elle date de 1523, c'est en 1523 que l'on inaugure la nouvelle collégiale ; le maître autel est celui de Grünewald, il y est signalé dès 1525, et les comptes de 1524 nous prouvent que le peintre vient d'achever une œuvre considérable. Réau dit fort bien que représenter Albert en saint Érasme, c'est le glorifier, mais il y a plus. Rien n'évoque mieux les pompes catholiques de Halle que cet évêque imposant, écrasé par ses riches vêtements ecclésiastiques. Une telle œuvre destinée à une telle église est un manifeste catholique, un défi à la nouvelle foi. Tout le problème de la conversion du peintre est posé. Grünewald est donc en 1523 un peintre catholique ; il s'engage, se compromet, en peignant le retable ; il n'hésite pas ; il



FIG. 10. — GRÜNEWALD. PORTRAIT DE THOMAS DE RIENECK.
(Cologne. Musée Wallraf-Richartz.)

semble sincèrement catholique en 1523, et le voici luthérien en 1526. Mais sa conversion, faut-il donc l'expliquer comme un acte brusque, inattendu ? Autre hypothèse. Le peintre est secrètement luthérien en 1523, il ne lui répugne pas de faire œuvre catholique ; il ne refuse pas, il ne cherche pas à décliner la commande, ni à prendre congé — peut-être est-ce trop difficile. Il reste auprès du cardinal longtemps, aussi longtemps que possible, et son départ inattendu n'a aucun rapport avec l'évolution cachée, lente, réfléchie de ses convictions. En somme

évolution religieuse ? Conversion foudroyante ? Impossible de répondre. Pour- tant les tableaux de Grünewald nous suggèrent une réponse. Regardons-les avec soin ; méditons devant eux. Nous sentons bien alors qu'il ne faut pas demander au peintre, pas plus qu'à son époque, de logique, de raisonnement. Bien avant la Réforme, il a su retrouver l'atmosphère primitive et il s'absorbe dans la contemplation du drame de la Croix. Mais il reste dans l'ancienne foi, il y colla-

bore jusqu'au jour où la persécution lui ouvre les yeux et le force à une décision soudaine, du moins en apparence.

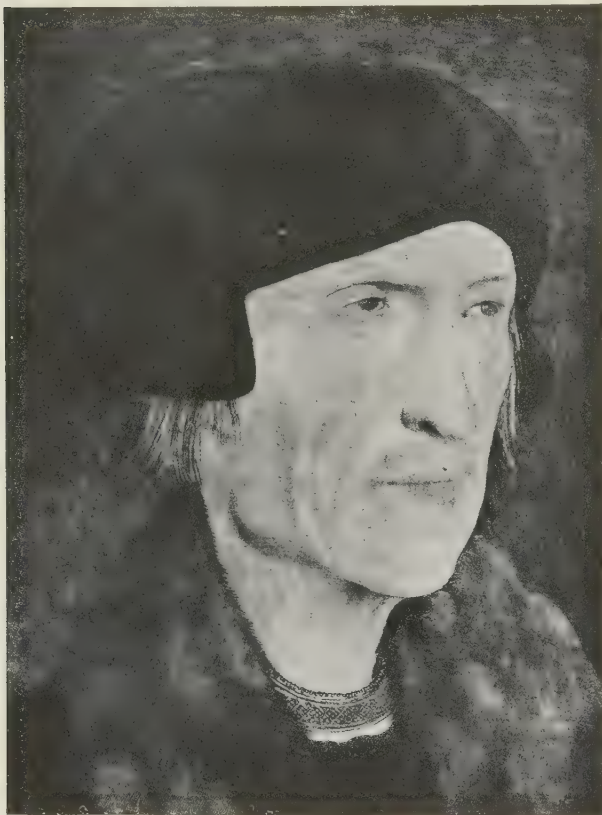


FIG. II. — GRÜNEWALD. PORTRAIT DE THOMAS DE RIENECK.
Détail de la fig. 9.
(Cologne. Musée Wallraf-Richartz.)

LES ORIGINES MYSTIQUES DE GRÜNEWALD. — En étudiant les origines mystiques de Grünewald, nous ne faisons que reprendre un autre aspect de la même question. Supposons démontré que Grünewald a commenté les mystiques : c'est le rattacher encore davantage à la tradition médiévale, mais c'est aussi peut-être trouver une explication à sa conversion, car la Réforme dérive de la scolastique et de la mystique de la fin du moyen âge, en même temps qu'elle représente une réaction contre leurs subtilités et qu'elle affirme les droits de la conscience individuelle.

De la théologie, Grünewald possède, on le sait, une connaissance curieuse ; le symbolisme figuratif le plus poussé permet seul de résoudre les énigmes de l'autel d'Isenheim ;

toutefois, même en s'aidant de la clef du symbolisme, plusieurs interprétations sont possibles dans plus d'un cas ; puis on a voulu, avec cette même clef, faire une exégèse totale ; enfin, s'il est vain d'expliquer tous les détails, il est plus vain encore de les expliquer par toutes sortes de sources, de les commenter par des textes liturgiques et mystiques, isolés arbitrairement du contexte et groupés avec non moins d'arbitraire en une savante marqueterie. Rat de bibliothèque trop savant, Grünewald succombe sous le poids du symbolisme figuratif, et il est inutile d'insister sur diverses études

récentes, ingénieuses, sans doute, mais trop minutieuses et anti-artistiques ¹.

Pourquoi, au lieu de chercher mille sources, ne pas s'en tenir à quelques textes courants et populaires, car Grünewald après tout travaille pour être compris de son époque et d'après des œuvres du temps ? Cette méthode qui a permis à Schmid et à Réau d'insister sur l'influence du *Speculum humanae salvationis* pour la *Nativité* d'Isenheim a été reprise par Feurstein et Dyroff, mais avec une certaine exagération, car il est vain de vouloir faire du peintre le traducteur patenté d'un seul livre d'un seul écrivain ².

Ce n'était pas une petite religieuse douce et résignée que sainte Brigitte, mais une abbesse fière de son rang royal et de son abbaye de Vadstena dont elle avait fait un grand centre religieux. Elle avait donné à son activité deux buts précis qu'elle ne sut pas atteindre : elle rêvait de créer un ordre religieux et elle parvint à obtenir la reconnaissance de la *Regula Sancti Salvatoris*, mais les Brigittines restèrent affiliées à l'ordre de saint Augustin ; elle avait rêvé le retour du pape à Rome, mais Urbain V à peine réinstallé en 1368, s'empressa de revenir en Avignon. Ses luttes et ses échecs entraînèrent Brigitte à considérer avec sévérité le présent et l'avenir de l'Église ; son pessimisme se manifesta dans

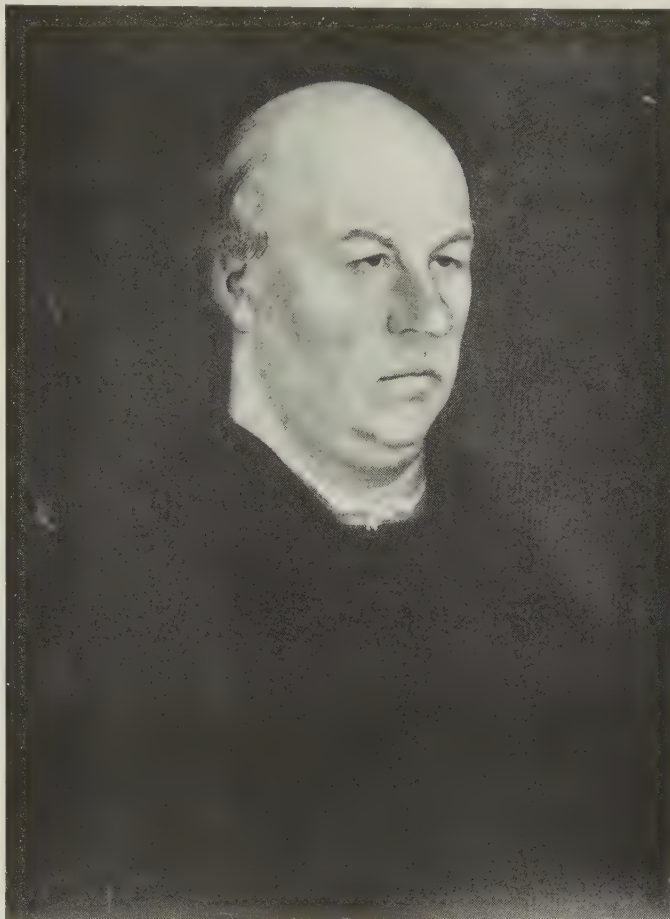


FIG. 12. — GRÜNEWALD. PORTRAIT DE PHILIPPE DE FLERSHEIM, ÉVÊQUE DE SPIRE.
(Musée de Besançon.)

1. Le système le plus clair : J. Walter, *Das Mysterium der h. Jungfrau*, Colmar, 1920. A confronter avec l'hypothèse de Zülch, *Eine neue Deutung des Isenheimer Altars*, Cicerone, 1928, p. 76 sq. Le système d'explication le plus vaste et le plus fantastique : J. Bernhardt, *Die Symbolik im Menschwerdungsbild der Isenheimeraltars*, Munich, 1921. Voir aussi A. Groner, *Die Geheimnisse der Isenheimeraltars in Colmar*, Strasbourg, 1920.

2. C. de Flavigny, *Sainte Brigitte de Suède*. Paris, 1910, 3^e édition. Le leit-motiv du livre de Feur-

de nombreuses révélations qui formèrent 8 livres, dans son *Chapelet*, recueil de prières consacrées aux quinze églises de Rome, dans le *Sermo Angelicus*, dicté par un ange à Rome, suite de 21 prédications pour les 7 jours de la semaine.

La popularité de la sainte connut un renouveau vers 1500, attesté par l'impression de ses œuvres. Elle s'explique doublement. D'abord par une poésie qui nous frappe encore, les belles comparaisons, les effusions dévotes, les détails minutieux, le caractère sensationnel des interviews divines. De cette mystique s'inspirent de nombreux artistes. Ce n'est pas tout. On rencontre des pages emportées, des plaintes, des prophéties terribles, un courroux déchaîné par les troubles du schisme et qui trouve un regain de célébrité avec le début du xvi^e siècle. Grünewald a donc été attiré par le mysticisme comme par le ton prophétique de la sainte. Quel que soit le canal par lequel ses œuvres lui sont parvenues, un fait est certain, il s'en est inspiré et nous en devons la démonstration à Feurstein.

L'inspiration est frappante pour la Madone de Stuppach récemment restaurée et exposée au château royal, à Stuttgart. L'inscription du cadre annonce une *Vierge de Miséricorde*: « *Maria mater gratiae, mater misericordiae, tu nos ab hoste protege* ». Singulière Vierge de miséricorde ! La Vierge et l'Enfant se trouvent dans un jardin dominé à l'arrière-plan, à droite, par une église, à gauche, par un hameau. Dans le ciel, des nuages sombres vers la gauche, et Dieu le Père. Tout autour de la Vierge, un arc-en-ciel énorme, étonnant, inoubliable. Impossible de comprendre le tableau sans avoir recours à la vision de la sainte à Sainte-Marie-Majeure de Rome, qui est l'église même où a eu lieu le miracle de la neige, et l'on sait que ce miracle fait l'objet du panneau du retable conservé à Fribourg, et que la chapelle d'Aschaffenburg d'où vient la Madone de Stuppach est dédiée à N.-D. des Neiges. Tout s'explique. L'église, qui passe pour être le portail sud de la cathédrale est sûrement l'Église chrétienne menacée, ruinée. L'arc-en-ciel signifie la miséricorde de la Vierge ; le nuage menaçant, le châtiment qui s'appesantira sur ceux qui ne se sont pas repentis. D'autres détails du tableau prennent aussi leur source chez sainte Brigitte, comme le rucher, symbole de l'Immaculée Conception. C'est justement la réunion de ces détails qui est frappante.

Feurstein a voulu aller plus loin. Moins convaincante est sa démonstration de l'influence du *Sermo Angelicus* sur les panneaux d'Isenheim et particulièrement sur les panneaux de Marie ; il a fallu toute son ingéniosité pour piquer dans ces méditations diffuses quelques rapprochements. Pourquoi ces détails n'auraient-ils pas une source commune, simple et populaire ? Feurstein essaie de faire remonter à la sainte d'autres détails des *Crucifixions*. Mais en somme sa tentative de faire de sainte Brigitte la principale inspiratrice de Grünewald a échoué.

stein est l'influence de sainte Brigitte ; A. Dyroff, *Das neue Grünewald* (*Kölnische Volkszeitung*, 23 novembre 1930). Exemple d'exagération de cette tendance : P. Beitz voit dans le peintre le commentateur inspiré et méthodique de la règle des Augustins !



FIG. 13. — GRÜNEWALD. LA MADONE DE STUPPACH.
(Partie centrale de l'autel de Notre-Dame des Neiges de la Collégiale d'Aschaffembourg.)

C'est sur des rapprochements aussi ingénieux et superficiels que Dyroff prétend de son côté prouver l'influence du grand prédicateur alsacien Geiler. Les indices sont bien faibles. La méfiance s'éveille. Chaque fois qu'un savant propose une chaîne de rapprochements, il se trouve un plus savant qui présente d'autres possibilités. Les hypothèses ne prouvent plus que l'ingéniosité individuelle et tous les systèmes d'explication apparaissent artificiels.



FIG. 14. — GRÜNEWALD. SAINTS MAURICE ET ERASME.
(Collégiale de Halle. Pinacothèque de Munich.)

Le mérite de Dyroff est ailleurs ; il rappelle que Geiler a exercé une influence certaine sur les artistes, surtout en Rhénanie et dans le milieu même du peintre. Il est curieux d'apprendre que Guillaume de Hohenstein, évêque de Strasbourg et protecteur de Geiler, était aussi chanoine de Mayence, ami d'Albert, parent de cette famille de Henneberg dont un membre a donné un baptistère à la collégiale d'Aschaffembourg, que le chanoine Reizmann a fait imprimer en 1515 un livre sur N.-D. des Neiges où l'on trouve une pièce de vers inspirée de Geiler et due à un Strasbourgeois. Dyroff nous donne donc un nouvel aperçu sur le milieu du peintre, milieu d'humanistes de la pré-Réforme et nous rappelle que dans cette Rhé-

nanie ouverte à tant d'influences, il y a des milieux qui réunissent Franconie et Alsace. Guillaume de Hohenstein, Jean et Thomas de Rieneck réunissent Mayence et Strasbourg, de même que Grünewald travaille à Aschaffembourg et à Isenheim.

Nous voilà ramenés en Alsace. Vers l'Alsace convergent les recherches sur les influences artistiques, mystiques ou humanistes. Mais nous savons que c'est par l'Alsace que Grünewald a su prendre contact avec un art étranger à l'Allemagne. Peut-être est-il trop simple de faire de Grünewald l'artiste allemand à l'état

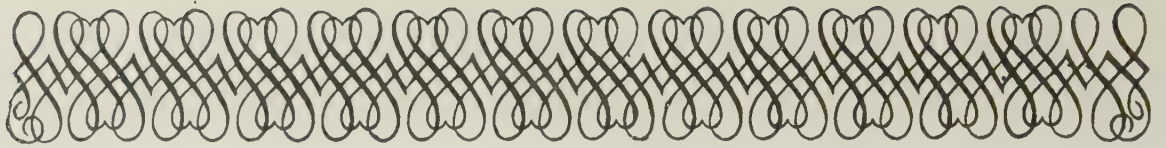
brut ou le représentant de la pensée allemande. Cranach résume à merveille Réforme et Renaissance allemande. Mais Grünewald a la gloire de représenter la Renaissance chrétienne de l'Europe. Ainsi par sa pensée et son art, il dépasse le cadre de sa nation. S'il n'est pas purement allemand, il n'en est pas moins le représentant du germanisme ; c'est par là qu'il est un génie original. L'étranger comprendra plus facilement les côtés par lesquels le peintre est Européen, mais il doit aussi accepter, comprendre, son originalité germanique.

N'est-ce pas Huysmans qui a senti le premier le génie du peintre et a su l'imposer aux peintres et aux écrivains. C'est Huysmans qui, le premier, a compris et su décrire l'horreur de ses Crucifixions, de ses diableries, les troubles d'une humanité souffrante, malade de corps et d'esprit, angoissée, énervée, déséquilibrée : il retrouvait dans le maître de Colmar toutes ses propres complications, toutes ses exagérations, il a imposé sa vision aux peintres et aux écrivains. C'est un étranger qui a rendu possible la gloire foudroyante de Grünewald à la fin du siècle dernier. Nous voyons maintenant en Grünewald le produit attardé, mais prodigieux, du « gothique baroque », et il nous apparaît comme le dernier peintre sincèrement chrétien. A ce double titre, il s'oppose à la Renaissance. Personne mieux que A. Suarès ¹ n'a senti ce contraste quand il oppose Holbein, le plus impassible des peintres, à Grünewald et quand il compare le Christ mort du musée de Bâle, « cadavre en sa froide horreur, et rien de plus », sans espoir, livré à la matière, au Crucifié de Grünewald : « Il pourrit sur la croix ; mais il est droit, couché haut dans l'espace qu'il sépare d'un signe sublime, ce signe qui évoque à lui seul l'amour et la pitié du genre humain. Et il n'est pas dans l'abandon : à ses yeux, on le pleure, on croit en lui... »

F.-G. PARISÉ.

1. A. Suarès, *Voyage du Condottière*, p. 23.





LA MESSE DE SAINT GRÉGOIRE

SI dans certaines régions favorisées, comme Avignon, des chercheurs ont pu retrouver des documents permettant de déterminer la date d'exécution et les auteurs de certaines œuvres d'art primitives, qui peuvent servir de base à une classification, dans d'autres, comme le Nord de la France, un tel travail reste à faire pour le xv^e siècle.

De nombreuses raisons rendent la tâche particulièrement difficile : d'abord la disparition, du fait des guerres ou des incendies, d'une bonne partie des œuvres d'art et des archives dont la connaissance nous serait précieuse ; puis l'exode des peintures emportées comme butin au cours de la guerre de Cent Ans ou depuis dispersées à la Révolution, ou émigrées en Amérique.

Les ouvrages ainsi dépaysés sont malaisés à étudier ; la comparaison en est difficile. Leurs auteurs, les maîtres français du xv^e siècle, allaient fréquemment faire leur apprentissage dans un centre flamand voisin, Bruges ou Tournai, de sorte que souvent c'est dans l'école flamande qu'on les classe malgré les caractères spécifiquement français qu'ils présentent. Ce sont ces caractères que nous tenterons d'analyser à propos d'une *Messe de saint Grégoire*, qui figurait à la vente Pelletier, et dont voici la description :

Le pape saint Grégoire est à l'autel et élève l'hostie, tandis que les diacres agenouillés tiennent d'une main le bord de sa chasuble et de l'autre un cierge. Le miracle se produit sur l'autel, où apparaît le Christ qu'un ange maintient hors du sépulcre. A gauche, à l'écart, un religieux vêtu de noir contemple la scène avec recueillement. On lit sur le phylactère qui s'échappe de ses mains jointes : *Jesu Christe, filii Dei vivi, miserere mei*. Dans les airs, un ange tient la tiare du pontife. Le miracle se passe dans une chapelle voûtée en charpente que termine une abside à trois baies. Le sol est dallé de grands carreaux verts et jaunes.

Le peintre a su donner de cette scène traditionnelle une lumineuse version. Aux gris froids des murs s'opposent les rouges éclatants des chasubles, que rehaussent les orfrois gemmés qui les bordent. Des couleurs précieuses, recherchées, comme les tons roses de l'ange volant, ou les gris atténués de l'autel et de sa nappe concourent par de savants passages à l'harmonie des tons chauds et des

tons froids. La lumière fait scintiller les gemmes, donne tout leur éclat aux lourds tissus des chasubles. Les volumes baignés dans cette atmosphère sont rendus par des variations colorées plus que par l'emploi d'ombres opaques. Enfin l'artiste s'est plu à limiter ces masses sombres d'une ligne claire, accusant les formes et donnant toute sa valeur au ton.

La composition est simple et harmonieuse ; la disposition du groupe principal attire le regard sur l'hostie, centre du tableau, et au delà sur le corps du Christ si pitoyable. L'ange de gauche rompt de son vol la monotonie du mur gris sans nuire à l'équilibre de l'ensemble, tandis que le donateur, de noir vêtu, tient avec modestie, au second plan, son rôle de spectateur.

Le peintre n'a pas figuré autour du Christ les attributs de la Passion, qui nuisent à l'ordonnance et encombrant l'autel, par exemple, sur une peinture de l'atelier du Maître de Flémalle reproduite par M. Friedländer¹ et sur de nombreuses peintures flamandes². C'est qu'en effet l'œuvre qui nous occupe trahit un souci de choix, d'équilibre, de simplicité, bien différent de la recherche des formes sculpturales et expressives d'un Van der Weyden. Cette préoccupation, c'est presque un goût classique qui, perdu en Flandre après les Van Eyck, suivant M. Paul Jamot³, semble se retrouver dans certaines peintures françaises du milieu et de la fin du xve siècle. Ici les plis des vêtements se cassent sans emphase, les gestes sont mesurés, les traits du visage empreints d'une bonhomie qui laisse à peine place à l'étonnement qu'inspire un miracle si surprenant.

1. Friedländer, *Altniederländische Malerei. Meister von Flémalle*.

2. Au Musée de Cluny et ailleurs encore.

3. *Burlington Magazine*, déc. 1926 : *Mater dolorosa*. Cf. du même, *Revue de l'Art ancien et moderne*, 1927.



Phot. Giraudon.

FIG. I.
ÉCOLE D'AMIENS. L'ANGE D'UNE ANNONCIATION.
(Musée d'Amiens.)

Ce goût, cette simplicité témoignent d'une origine française, mais certains détails de technique, l'éclat des étoffes, la richesse de la matière nous ont parfois rappelé Van Eyck, sans qu'il nous soit possible de déterminer si ces ressemblances viennent du passage de l'artiste français dans un atelier brugeois ou seulement de l'évolution, parallèle à Van Eyck, des traditions parisiennes du début du siècle dans un milieu provincial. Ce milieu serait à notre avis la région d'Amiens. On ne trouve guère ici, il est vrai, le type picard, au nez fort et aux pommettes saillantes, mais on remarquera le nimbe crucifère du Christ formé de fleurons rouges disposés sur un fond d'or. Ce motif archaïque était utilisé dans les anciennes peintures franco-flamandes, comme on en voit à Anvers et à Gand. Bellechose, peintre des ducs de Bourgogne, l'introduisit en Bourgogne¹, et son usage persista longtemps dans le Nord de la France. On en trouve encore des exemples dans un diptyque de 1451, de la Collection Friedsam de New York, et plus tard, à la fin du xve siècle, dans le retable de la Chartreuse de Thuiron, près d'Abbeville (Coll. Ryerson, Chicago). Ce genre de nimbe semble caractériser les peintures picardes du xve siècle, celles surtout où se fait le moins sentir l'influence des grands maîtres flamands.

Notre hypothèse n'est pas démontrée par les textes : un témoin du début du xviii^e siècle² rapporte que l'on voyait encore à cette époque, sur un pilier du transept droit de la cathédrale d'Amiens, un tableau représentant le Christ apparaissant à saint Grégoire, auquel étaient attachées des indulgences, et il ajoute : « ce tableau avait au moins quatre cents ans d'antiquité. »

En cela, notre chroniqueur fait erreur ; le thème de la Messe de Saint-Grégoire, propagé par les pèlerins de Jérusalem, n'apparaît qu'exceptionnellement à la fin du xiv^e siècle : c'est au xve qu'il devint populaire. Le texte qu'on vient de citer a néanmoins le mérite de nous signaler l'existence de cette dévotion à Amiens au cours du xve siècle.

Parmi les peintures exécutées à Amiens, nous en connaissons deux, qu'on peut rapprocher du tableau qui nous occupe. L'une, découverte en 1895 lors de travaux exécutés à la cathédrale et actuellement au Musée d'Amiens, est un grand panneau peint à l'œuf, qui devait fermer soit un retable, soit une armoire³. « Sur un fond rouge, se détache un ange vêtu d'une tunique blanche. Dans sa chevelure blonde et frisée est passé un étroit cordon noir, au milieu duquel se dresse une petite croix d'or. Il est à demi agenouillé, un sceptre dans une main, montrant le ciel de l'autre. Dans le haut, au milieu de nuages, paraît à mi-corps le Père Éternel, vieillard à la barbe et aux cheveux grisonnants, tête nue, vêtu d'une chape à orfrois gemmés, tenant le globe du monde d'une main et bénissant de l'autre. »

1. Voyez le *Martyre de Saint Georges*, Musée du Louvre.

2. Bibliothèque d'Amiens, ms. 836. Machart, tome VIII, p. 303.

3. Durand, *La Cathédrale d'Amiens*, vol. II, p. 503.



A. photographique

COLE D'AMIE'S LA MESSE DE SAINT R.

(Collection Paul Jamot.)

On y reconnaît l'ange d'une Annonciation. Quelques détails rappellent de loin la *Messe de saint Grégoire*, les orfrois gemmés, la chevelure de l'ange comme ébouriffée par le vent, enfin une certaine simplicité que n'a pu faire disparaître l'influence de Van der Weyden, se manifeste surtout dans le visage régulier de l'ange au nez allongé.

Une autre peinture contemporaine de celle-ci ne nous est plus connue que par une médiocre copie dans le manuscrit 145 du fonds français à la Bibliothèque Nationale. L'original, offert par Guy de Tallemas, maître du Puy d'Amiens en 1461, nous montre qu'à cette date, les artistes amiénois n'avaient pas renoncé à l'usage commode de représenter les scènes pieuses dans une chapelle, disposition qui permet d'éviter les effets toujours difficiles de perspective aérienne et d'accentuer par un carrelage la profondeur du tableau.

En résumé, si nous ne pouvons fournir nulle preuve péremptoire de l'origine de cette *Messe de saint Grégoire*, nous espérons avoir montré que les qualités de simplicité et de goût que l'on relève en cet ouvrage attestent qu'il est français, et qu'en outre, des détails comme le nimbe crucifère, et quelques traits communs à d'autres peintures picardes permettent de le donner à l'école d'Amiens, vers 1440.

C'est vers cette date que se formait, chez son père, le peintre Simon Marmion. En considérant dans le retable de Saint-Bertin, au Musée de Berlin, les groupes du premier plan, l'harmonie des lignes, le goût des architectures, la délicatesse des mains, je m'imagine qu'il eut sous les yeux des modèles tels que celui-ci.

Jacques DUPONT.





LE MAITRE DE FLÉMALLE, ROBERT CAMPIN ET LA PRÉTENDUE ÉCOLE DE TOURNAI

DEUX groupes de portraits accompagnent la présente étude. Le premier représente d'une part Barthélemy Alatrue, membre de la Cour des comptes de Lille, conseiller de Jean sans Peur et de Philippe le Bon, et d'autre part sa femme Marie de Pacy. Ces deux portraits appartiennent au Musée de Bruxelles et y sont catalogués sous les numéros 531 et 532. Ils ont été peints sur deux panneaux qui portaient déjà les armes des époux Jehan Barrat et Jehenne Cambry. Sur les seuils des cadres, une fois décapés, on lit les inscriptions : « 1425, les Armes de Jehan Barrat » et « 1425, les Armes de Jehenne Cambry ». En effet, en examinant attentivement ces deux panneaux sous un rayon de lumière oblique, on voit, par transparence et en relief, les armoiries des époux Barrat-Cambry, que j'ai tracées à la plume sur les portraits. Nous savons qu'elles sont respectivement *d'azur à trois pals d'or* et *d'azur à trois losanges d'or*.

Le second groupe comprend deux portraits récemment remis en lumière lors de la vente de la collection de feu M. Marczell von Nemes, à Munich, le 16 juin 1931. Ces deux portraits, catalogués sous les numéros 81 A et 81 B, représentent *Jehan Barrat* et *Jehenne Cambry* sa femme. Le Dr Friedländer les a très justement attribués à l'école française du xvi^e siècle. Les armes sont respectivement *d'azur à trois pals d'or* et *d'azur à trois losanges d'or*. Ces deux documents peints : 81 A et 81 B, ainsi que des documents d'archives relatifs aux personnages représentés, me permettent de prouver, une fois de plus, que l'existence d'une puissante école de peinture à Tournai n'a été qu'un rêve d'archiviste, et que le peintre décorateur Robert Campin n'a rien eu de commun avec l'école flamande des Van Eyck et de Rogier Van der Weyden.

*
* *

Dans une étude parue en 1867, le savant archiviste belge Alexandre Pinchart, jadis conservateur au dépôt des Archives du Royaume affirmait, sans la démontrer, dans le *Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie*, l'identité

du grand peintre Rogier Van der Weyden, né de le Pasture, à Tournai, disciple des Van Eyck, avec le maître peintre décorateur Rogier de le Pasture, dit le Rogelet, homonyme du premier, également natif de Tournai, condisciple de Jacques Daret et disciple du maître peintre décorateur Robert Campin, un étranger qui était venu s'établir à Tournai vers 1406. Pinchart, suivi jusqu'à ce jour par la grande majorité de la critique, arriva ainsi à la *fausse conclusion* que la gloire de Robert Campin était d'avoir formé à Tournai le génial Rogier Van der Weyden, alors qu'il n'avait formé que son homonyme le Rogelet, peintre décorateur. Ainsi naquit la légende, devenue un dogme, relatée dans tous les dictionnaires et enseignée dans toutes les écoles, qu'il existait à Tournai une puissante école de peinture représentée par Robert Campin, Jacques Daret et Rogelet de le Pasture.

Pinchart, pour qui un tableau était lettre morte, se trouva dans l'obligation d'attribuer à un peintre anonyme toutes les œuvres que le grand Rogier, né en 1399, avait exécutées avant que son homonyme Rogelet obtint la maîtrise, le 1^{er} août 1432. Cette erreur, grosse de conséquences, fut malheureusement acceptée par la plupart de nos savants. C'est ce peintre anonyme, créé par Pinchart, que le savant critique von Tschudi appela *Le Maître de Flémalle*, nom tiré de l'œuvre type, aujourd'hui conservée au Musée Staedel, à Francfort, et qui provient de Flémalle, commune située dans l'évêché de Liège.

Dans une étude parue en 1898 dans le *Jahrbuch der Königlichen Preussischen Kunstsammlungen*, fasc. I et II, von Tschudi, alors directeur du Musée de Peinture moderne, à Berlin, déclara que les deux portraits de Barthélemy Alatruye et de Marie de Pacy (fig. 1 et 2), étaient deux œuvres authentiques de ce maître de Flémalle. Je démontrerai ici que cette *authenticité* reconnue par la critique de cette époque, est inacceptable et qu'elle a été désastreuse pour l'histoire de notre art flamand.

Dans son catalogue critique paru en 1902, M. Hulin de Loo, alors jeune historien, chercha à identifier ce maître anonyme. Se fiant à l'autorité de Pinchart qui, en identifiant les deux Rogier, laissait croire à l'existence d'une école de peinture à Tournai, et se fondant aussi sur l'autorité incontestée du critique d'art allemand Hugo von Tschudi, qui affirmait l'authenticité des deux portraits du Musée de Bruxelles, il écrivait : *Non seulement le Maître de Flémalle était un Tournaisien, mais son art présente les affinités les plus étroites avec celui de Rogier de le Pasture, alias van der Weyden, et cette parenté est telle qu'un critique d'art allemand, M. Firmenich-Richartz, a pu croire que le Maître de Flémalle et Rogier van der Weyden étaient un même artiste à deux époques de sa vie.*

Sans rien démontrer de ce qu'il avançait, Firmenich-Richartz avait cependant vu juste. Quant à M. Hulin de Loo, il préféra, en l'absence de toute démonstration de la thèse Flémalle = Rogier soutenue par Firmenich-Richartz, suivre la piste tracée par A. Pinchart et par Hugo von Tschudi. Comme tout paraissait logique à cette époque, M. Hulin de Loo écrivit dans le même catalogue : *La pré-*

somption que le Maître de Flémalle était un Tournaisien repose sur deux portraits du Musée de Bruxelles et est tirée de la personnalité du Lillois Barthélemy Alatrueye et de Marie de Pacy, sa femme, combinée avec le fait que ces portraits ont été exécutés à la hâte [sic] sur des panneaux qui portaient les armes des Tournaisiens Jehan Barrat (1425) et Jehenne Cambry (1425). Nous ne faisons que signaler ici cette importante source de renseignements sur laquelle nous avons des notes détaillées.

M. Hulin de Loo n'a jamais, que je sache, publié ces notes détaillées. Ces sources de renseignements, d'après lesquelles la critique avait accepté la thèse de M. Hulin de Loo, thèse qui affirmait en 1902 que l'anonyme maître de Flémalle était le Tournaisien Jacques Daret, puis en 1909, Robert Campin, et que par conséquent il existait à Tournai une importante école de peinture, au premier tiers du xve siècle, se résument dans les faits suivants :

1^o Rogier van der Weyden était le disciple de Robert Campin et le condisciple de Jacques Daret (thèse erronée émise par A. Pinchart en 1867).

2^o Les portraits de Barthélemy Alatrueye et de Marie de Pacy sont des œuvres authentiques de l'anonyme maître de Flémalle exécutées vers 1430 (thèse erronée émise par von Tschudi en 1898).

3^o Ces œuvres authentiques ont été peintes sur des panneaux tournaisiens de 1425 (thèse erronée émise par M. Hulin de Loo en 1902).

Après avoir démontré dans mon ouvrage *La solution du problème Van der Weyden-Flémalle-Campin*¹ que le grand Rogier n'a eu rien de commun avec Campin, si cependant je parviens à démontrer de plus que les panneaux de Bruxelles (fig. 1 et 2) ne datent pas de 1425, mais qu'ils ont été exécutés à Lille après 1529, et que par conséquent le maître de Flémalle, que la critique identifie avec Campin mort en 1444, n'a pas pu peindre au xvi^e siècle les portraits de Barthélemy Alatrueye et de Marie de Pacy du Musée de Bruxelles, nos historiens belges devront reconnaître loyalement que cette présomption que le maître de Flémalle était un Tournaisien ne peut reposer sur les deux portraits du Musée de Bruxelles, qu'elle ne peut être tirée de la personnalité du Lillois Barthélemy Alatrueye et de Marie de Pacy sa femme, et qu'elle ne peut être combinée avec le fait que ces portraits ont été exécutés à la hâte sur des panneaux qui portaient les armes des époux Jehan Barrat et Jehenne Cambry (1425), attendu que ces derniers vivaient au xvi^e siècle et non au xve, comme le croyait M. Hulin ainsi que tous nos historiens qui l'ont aveuglément suivi jusqu'à ce jour.

* * *

1. *La solution du problème van der Weyden-Flémalle-Campin*, deux volumes in-4^o reproduisant deux cents détails pris dans les œuvres du groupe Flémalle-Rogier, Bruges, Charles Beyaert, 1931.

Le 6 mai 1931, je recevais le catalogue de la vente des tableaux de la collection de feu M. Marzell von Nemes, dont l'introduction a été rédigée par le Dr Max Friedländer. Une planche de ce catalogue reproduit deux portraits, homme et femme, catalogués sous les numéros 81 A et 81 B (voir nos fig. 3 et 4). Voici en substance ce que dit le catalogue :



FIG. 1. — PORTRAIT DE BARTHÉLEMY ALATRUYE. (Musée de Bruxelles.)

Maître Français du xvi^e siècle. « 81 A, Portrait en buste du Seigneur *Jehan Barrat* âgé d'environ quarante ans. Les armoiries sont d'azur à trois pals d'or.

« 81 B, Portrait de *Jehenne Cambry*, épouse du précédent, avec, à gauche en haut, ses armoiries, d'azur à trois losanges d'or. Hauteur des deux panneaux 41.5 cm. ; largeur, 27.5 cm. La détermination est du docteur Friedländer. »

Nous nous trouvons ici devant deux documents inédits et très importants qui viennent confirmer la thèse déjà démontrée dans mon ouvrage cité plus haut. Sans le moindre doute, nous nous trouvons en présence des époux *Barrat-Cambry* dont les mêmes armoiries s'aperçoivent par transparence, sous la peinture des portraits *Alatrueye* et de *Pacy* (fig. 1 et 2).

Si les inscriptions *Jehan Barrat* et *Jehenne Cambry sa femme*, ainsi que les armoiries figurant sur les tableaux 81 A et 81 B sont de l'époque, c'est-à-dire peints vers 1530, alors les panneaux de Bruxelles qui, suivant von Tschudi, auraient été peints par le Maître de Flémalle et suivant M. Hulin par le maître Robert Campin de Tournai, doivent aussi dater du xvi^e siècle et non de 1425.

Pour en avoir la certitude il suffisait donc de rechercher à quelle époque vivaient les époux *Barrat-Cambry*. Le jour même où j'avais reçu le catalogue von Nemes, je me rendis à la Bibliothèque Royale, Section des Manuscrits, à

Bruxelles, priant le jeune et actif conservateur adjoint, M. Frédéric Lyna, de me faire ces recherches. Le lendemain l'habile chercheur me fit parvenir les renseignements demandés et c'est avec plaisir que je lui passe ici la plume.

* * *

Jehan Barrat naquit en 1497 ou 1498, à Tournai, de Rasse Barrat¹, seigneur de Beauregard, et de sa seconde femme, Marguerite van Steelant², fille de Jehan, seigneur de Rye en Flandre, âgée à peine d'une vingtaine d'années, alors que son époux portait déjà ses trois quarts de siècle. Il est probable que Jehan Barrat suivit sa mère en Flandre, lorsqu'elle se remaria et alla s'y fixer. Elle mourut à Gand et y fut enterrée en 1542. En 1513, âgé d'environ quinze ans, le Tournaisien flamandisé Jehan Barrat alla demeurer à Lille chez Guillaume de Landas, receveur du domaine de cette ville « pour y apprendre la langue franchoise », comme il est dit dans une copie d'un de ses ouvrages. Quand, en 1514, Guillaume de Landas devint conseiller et maître ordinaire de la chambre des comptes, il y fit entrer son protégé comme « petit clercq ». En 1519, le petit clerc devint second greffier et prêta serment ; il eut une carrière facile et devint successivement



FIG. 2. — PORTRAIT DE MARIE DE PACZ. (Musée de Bruxelles.)

1. Ce Rasse Barrat était le fils de Jean, natif d'Amiens, qui était venu se réfugier à Tournai durant les guerres de France. Sur la famille Barrat, voir : Bruxelles, Bibliothèque Royale, ms. 19463, f. 217, ms. G. 1050, f. 140 ; ms. G. 1105, f. 17 ; ms. G. 924, f. 104 ; ms. G. 751, p. 365-66 ; ms. G. 1089, f. 56. Beaucoup de détails sur la carrière de Jehan Barrat ont été puisés dans une copie d'un de ses ouvrages, *L'Institution de la Chambre des Comptes*. Bruxelles, Archives du Royaume, Ch. d. C. 880.

2. Voir sur cette famille une copie d'un autre ouvrage de Jehan Barrat, Bruxelles, Bibl. roy., ms. G. 1447, p. 21.

premier greffier en 1524, auditeur ordinaire en 1526, conseiller et maître extraordinaire en 1535. En 1570, il prit sa retraite nanti d'une pension annuelle de cent florins carolus ; il termina « vie par mort » le 7 décembre 1576, âgé de 79 ans. Il avait épousé le 15 mai 1529 Jehenne Cambry¹, fille de Michel, licencié ès lois, seigneur de Moranghes, Querieux et d'Inghem. Ce n'est donc qu'après 1529, que les armoiries des deux époux ont pu être peintes, c'est-à-dire, 104 ans après la date (1425) qui est inscrite en caractères modernes au bas des panneaux (fig. 1 et 2). Comme Jehan Barrat avait passé toute sa vie de 1513 à 1576 à Lille, on peut affirmer que les écussons sont l'œuvre d'un artisan de cette ville et non de Tournai.

Par suite de quelles circonstances les armoiries de Barrat-Cambry furent-elles recouvertes par les portraits de Barthélemy Alatrueye² et de sa femme Marie de Pacy ? Jean Barrat eut cinq filles, dont deux seulement doivent être mentionnées ici, à savoir Madeleine et Jacqueline.

Madeleine se maria en 1562 avec Maximilien le Prévost, dit de Basserode. Les deux époux moururent à Lille, elle en 1596, lui en 1568, âgé de 41 ans. Le 1^{er} juillet 1569, Jacqueline devint la femme de Jacques le Prévost, frère de Maximilien. Eux aussi décédèrent à Lille, lui en 1579, elle en 1587³.

Maximilien et Jacques étaient le premier et le dernier des quatre enfants de Nicolas le Prévost, maître de la Chambre des Comptes à Lille, et second mari d'Isabeau Alatrueye, morte en 1551. Cette dernière était *l'arrière-petite-fille de Barthélemy Alatrueye*⁴ qui vécut, comme on sait, pendant la première moitié du siècle précédent. En 1410, il était déjà greffier à la Chambre des Comptes à Lille, fonctions qu'il échangea contre celles d'auditeur en 1413. Ensuite on le retrouve comme conseiller maître à La Haye et à Bruxelles et comme commissaire au renouvellement des magistrats à Lille. N'oublions pas d'ajouter qu'il était conseiller du comte de Charolais, ce qui prouve la confiance que lui accordait Philippe le Bon et explique que le plus grand artiste du pays ait pu être invité à dessiner ses traits. Il mourut à La Haye en 1446. Sa femme décéda à Bruxelles en 1452 et fut enterrée aux Grands Carmes. On peut donc dire que Rogier van der Weyden a dû peindre les deux effigies dans une des trois villes citées (Lille, Bruxelles, La Haye), et vraisemblablement à Bruxelles, en aucun cas à Tournai, comme on a cru jusqu'à présent. De ce qui précède on peut en outre déduire que ces portraits exécutés vers 1430, furent transmis de génération en génération par la voie régulière de

1. Cf. Bruxelles, Bibl. roy., ms. G. 751, 4^o, f. 365-66 ; ms. G. 924, f. 104, et Poplimont, *La Belgique héraldique*, Bruxelles, t. II (1869), p. 342.

2. Bien que ce nom soit écrit dans toutes nos sources : *a le Tryue*, nous nous conformerons ici à l'orthographe adoptée par nos critiques d'art.

3. Voir sur cette famille : Bruxelles, Arch. du Royaume ; Ch. d. C. 880 ; Bibl. roy., ms. G. 1050, f. 140 v, ms. G. 1089, f. 56 ; ms. G. 924, f. 144.

4. Voir : Bruxelles, Archives du Royaume, 880 ; Bibl. roy., ms. G. 813, p. 167 ; ms. G. 924, p. 140 ; ms. G. 1060, f. 61-62 v.

l'héritage pour tomber finalement entre les mains des enfants de Nicolas le Prévost et d'Isabeau Alatrueye, c'est-à-dire de Maximilien ou de Jacques qui avaient épousé deux filles de Jehan Barrat. Ce n'est qu'à ce moment, que l'œuvre du grand Rogier a pu être reproduite sur les panneaux armoriés de Jean Barrat et de sa femme.



FIG. 3. — PORTRAIT DE JEAN BARRAT.
(Musée de Bruxelles.)



FIG. 4. — PORTRAIT DE JEHENNE CAMBRAY
(Musée de Bruxelles.)

On peut même ajouter que cette copie n'a pu être faite avant 1562. En effet, il n'existait aucune alliance entre les familles Alatrueye et Barrat avant cette date, qui est celle du mariage de Madeleine Barrat avec Maximilien le Prévost, fils d'Isabeau Alatrueye. On comprendra que, les portraits originaux se trouvant en la possession d'un des deux fils Prévost, son frère ait eu le désir bien légitime d'en avoir une copie. Qu'il ait fait servir à ce dessein les panneaux portant les armes des parents de sa femme, qui avaient perdu pour eux toute valeur symbolique, quoi d'étonnant ? Quel qu'ait été le motif qui a présidé à l'exécution de la copie,

il est certain que celle-ci ne peut avoir vu le jour avant 1562 et qu'elle a été faite à Lille, où ont vécu et sont morts les deux Prévost et leurs femmes.

Pour finir, je laisse à M. Renders le soin de résumer les conclusions.

* * *

Voici les conclusions que nous pouvons tirer de l'importante source de renseignements que nous venons d'exposer et dont nous avons jugé nécessaire de publier les notes d'archives détaillées.

1^o Si en 1867 l'archiviste Alexandre Pinchart n'avait pas commis l'erreur (source de tout le mal) d'identifier le grand Rogier Van der Weyden, disciple de Van Eyck, avec le Rogelet de le Pasture, disciple de Robert Campin, M. Hulin de Loo n'aurait pas songé à la possibilité d'une école de peinture à Tournai.

2^o Si en 1898 le critique d'art allemand von Tschudi s'était informé de l'époque à laquelle vivaient les époux Jehan Barrat et Jehenne Cambry, il se serait aperçu que la date 1425 ¹ inscrite sur les cadres des portraits du Musée de Bruxelles (fig. 1 et 2) est une date inscrite au xvi^e siècle.

3^o Dans ces conditions, jamais M. Hulin de Loo n'aurait écrit dans son catalogue critique de 1902 que ces portraits du Musée de Bruxelles ont été exécutés à la hâte par un Tournaisien du xv^e siècle (soit Jacques Daret, soit Robert Campin), attendu que nous venons de prouver qu'ils ont été exécutés par un copiste de la fin du xvi^e siècle travaillant à Lille, non sur des panneaux tournaisiens datés 1425, mais sur des panneaux exécutés à Lille après 1529, date du mariage de Jehan Barrat avec Jehenne Cambry, fixés à Lille et vivant un siècle plus tard.

Nous ajoutons que si MM. A. Pinchart, H. von Tschudi et G. Hulin de Loo n'avaient pas commis ces erreurs fondamentales, jamais, ni dans les écoles, ni dans les universités du monde entier, on n'aurait enseigné qu'au premier tiers du xv^e siècle il existait à Tournai une puissante école de peinture *franco-tournaissienne* ², école qui, si nous voulons en croire MM. les Président et Membres de la Société belge *Les amis de l'Art wallon*, aurait contribué à l'éclosion et à la formation de la puissante école de peinture flamande des van Eyck ! La présence dans une ville d'un simple copiste ou d'un imitateur ne prouve pas l'existence dans cette même ville d'une puissante école de peinture ³.

1. Ni von Tschudi, ni M. Hulin n'ont remarqué que ces chiffres arabes ont la forme de ceux du xvi^e siècle et non la forme de ceux du xv^e siècle. Ces mêmes archéologues n'ont pas signalé que la forme des lambrequins des armoiries, peints sur le fond en haut et à droite des portraits de Bruxelles, est celle du xvi^e siècle et non celle du xv^e siècle. Ces deux faits, qui sautent aux yeux, auraient dû mettre nos historiens en éveil.

2. En effet, le Tournaisien faisait partie des états du roi de France.

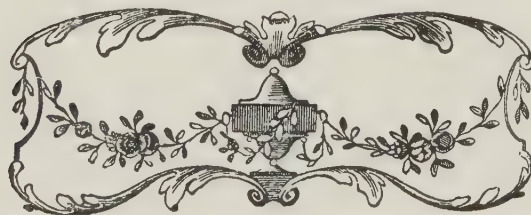
3. C'est ainsi que le tableau *La présentation au temple*, de la collection Pelletier, entré récemment au Louvre, a été attribué par M. Jean Guiffrey à l'école de Tournai, alors que l'auteur était, comme

L'heureuse mise au jour des deux documents peints de la collection von Nemes et les documents d'archives fournis par M. Frédéric Lyna, viennent anéantir définitivement la légende de l'existence d'une école de peinture à Tournai.

Ajoutons encore un mot. Depuis la rédaction du présent article, dans le *Pantheon*, sept. 1931, le Dr Friedländer, commentant mon ouvrage cité, a publié une étude intitulée : *Flemalle-Meister-Dämmerung*. Elle renverse toutes les théories acceptées jusqu'à ce jour. L'auteur se déclare d'accord sur l'existence de deux Rogier homonymes et affirme que, non seulement la formule *Flemalle* = *Campin* n'est plus soutenable, mais que l'hypothèse de l'existence de l'anonyme Maître de Flémalle doit être abandonnée pour « utiliser, approfondir et accorder toute notre confiance à la nouvelle formule : *Flemalle* = *Rogier*, proposée par E. Renders et démontrée par des arguments éloquents et convaincants ».

Émile RENDERS et Frédéric LYNA.

Jacques Daret, un imitateur attardé des premières œuvres du maître de Flémalle, qui n'est autre que Rogier van der Weyden travaillant en Flandre et en Brabant avant 1432. Voir *Beaux-Arts*, janvier 1931, p. 2, étude par Jean Guiffrey ; et le *Bulletin des Musées de France*, janvier 1931, p. 1, étude par Édouard Michel qui semble ignorer ce que M. Paul Jamot a écrit et ce que j'ai écrit moi-même.





LA MADONE DU MUSÉE CALVET D'AVIGNON

DONATELLO OU DESIDERIO ?

PEU de bas-reliefs de la Renaissance représentant la Madone ont occupé aussi vivement les plus éminents historiens d'art que le marbre de la collection Dreyfus, à Paris. Bode¹ le premier en donna une brève description. Cette Madone avec l'Enfant, de profil, assise sur un bloc de pierre est, d'après lui, un ouvrage de Desiderio da Settignano. La composition est intéressante et d'autant plus digne d'attention qu'elle a inspiré le jeune Michel-Ange. C'est en effet sous l'influence de cet ouvrage que Buonarroti modela dans sa jeunesse la *Madonna della Scala*, dont la parenté avec le relief attribué à Desiderio est évidente. Le rapport qui les unit est attesté aussi par un dessin à la plume qui se trouve dans la collection Heseltine, à Londres : ce dessin, reproduction de la composition de Desiderio, est également, selon Bode, une œuvre de jeunesse de Michel-Ange.

Heinrich Wölfflin² mit en doute l'assertion de Bode, dont il retourna la proposition : selon lui, la composition attribuée à Desiderio aurait vu le jour sous l'influence de la *Madonna della Scala*. D'autre part, le relief de la collection Dreyfus et le dessin de la collection Heseltine seraient l'un et l'autre la copie d'un original perdu. Le premier serait une contrefaçon moderne et le second un ouvrage appartenant à l'atelier de Bandinelli. La date de la composition originale se placerait vers 1500. Elle dut être très populaire, car Wölfflin en a découvert une copie en plâtre, supérieure au marbre de la collection Dreyfus. On n'y remarque pas les faiblesses qui déparent ce dernier. Depuis lors, le Kaiser-Friedrich Museum de Berlin a fait l'acquisition d'un exemplaire en stuc identique à la copie de plâtre : le Victoria and Albert Museum de Londres entra aussi, il y a trois ans, en possession d'un exemplaire en marbre d'une extraordinaire beauté³. Ces trois répliques

1. W. Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance*, p. 56-57.

2. H. Wölfflin, *Florentinische Madonnenreliefs*. *Zeitschrift für bildende Kunst, Neue Folge* IV, p. 107.

3. Suivant une information qu'a bien voulu nous donner M. Eric Maclagan, directeur du Musée Victoria et Albert, ce relief sur marbre se trouvait d'abord pendant une centaine d'années dans une collection anglaise privée. Selon M. Maclagan, cet ouvrage d'une qualité supérieure serait l'original de toutes les répliques secondaires d'origine florentine.

se rapprochent du dessin de la collection Heseltine plus que du relief de la collection Dreyfus, bien que le style de ce dernier soit plus évolué.

Strzygowski¹ se rallia à l'opinion de Bode, qui revint sur le sujet² en apportant de nouvelles preuves à l'appui de la thèse selon laquelle la composition de la collection Dreyfus aurait pris naissance dans la seconde moitié du quattrocento, avant la *Madonna della Scala* de Michel-Ange, qu'elle aurait inspirée. Le marbre lui-même n'est probablement pas une œuvre originale, mais une copie de l'époque, ce que trahissent surtout les vestiges de la dorure primitive ainsi que la technique de la sculpture. Wölfflin a donc raison de supposer, en présence des faiblesses du relief de la collection Dreyfus et de la qualité supérieure des copies en plâtre et en stuc, qu'il exista une œuvre originale perdue depuis. A en juger d'après le relief de Donatello représentant la Madone, actuellement au Musée de Boston (jadis dans la collection Shaw, en cette même ville) ainsi que d'après l'un des reliefs du Louvre (jadis chez la marquise Arconati Visconti) représentant la Madone, dont la composition est en étroite parenté avec la plaque de marbre de la collection Dreyfus, il est certain que l'original de ce marbre, ainsi que les reliefs en plâtre et en stuc, devait représenter la Madone avec l'Enfant assise au milieu des nuages et supportée par des angelots.

Si nous avons rappelé tout cela, c'est que nous croyons avoir découvert dans un relief du Musée Calvet, à Avignon, une copie ancienne de la composition complète dont Wölfflin et Bode supposaient l'existence. Les dimensions de cet ouvrage malheureusement un peu abîmé et fendu, sont de 40 × 30 cm., il est donc de dimensions aussi restreintes que le plâtre dont parle Wölfflin (27 × 19) et que le stuc du Kaiser-Friedrich Museum (31,5 × 21 cm.), si l'on considère seulement la composition représentant la Vierge qui occupe le milieu du relief d'Avignon. Le marbre de la collection Dreyfus est également de petites dimensions.

Le relief d'Avignon nous permet d'approcher de la solution du problème. Il est certain qu'il ne s'agit pas là d'une contrefaçon moderne. Bien que l'origine en soit obscure, nous en savons assez pour pouvoir repousser toute hypothèse de ce genre. Le comte de Demandolx-Dedons, le collectionneur marseillais, et M. Joseph Girard, directeur du Musée Calvet à Avignon³, ont bien voulu nous faire savoir que le relief en question fut donné au Musée Calvet, en 1849, par un habitant de Marseille nommé Clément. D'autre part, on peut lire sur l'écriteau apposé au cadre que le Musée acquit cet ouvrage en 1837. Autant que je sache, ce M. Clé-

1. J. Strzygowski, *Studien zu Michelangelo's Jugendentwicklung. Jahrbuch d. k. preuss. Kunstsammlungen*, XII, 1891, p. 211-216.

2. W. Bode, *Florentiner Bildhauer der Renaissance. Vierte Auflage, Ein Madonnenrelief Donatellos und seine Nachbildungen durch Desiderio und andere Schüler Donatellos*, p. 194-183.

3. Nous tenons à exprimer nos remerciements à ces deux savants pour la nouvelle photographie si difficile à exécuter de ce relief, ainsi que pour l'autorisation qu'ils ont bien voulu nous donner de la reproduire.

ment n'était pas collectionneur, et c'est là le seul don qui rappelle son souvenir comme ami des arts. La date de la donation permet d'écarter l'hypothèse d'une contrefaçon : dans la première moitié du siècle dernier, les monuments de la plastique du quattrocento n'étaient pas encore estimés au point que l'on songeât à les contrefaire, et d'ailleurs on ne connaissait pas assez bien le style du ^{xv}e siècle pour être à même d'exécuter dans l'esprit de ce temps des imitations si parfaites, si semblables aux autres monuments de l'époque.

Le relief d'Avignon reproduit l'ensemble, bien qu'avec certaines variantes de détail, de la composition dont le marbre de la collection Dreyfus et le marbre de Londres, les stucs, le dessin à la plume attribué à Michel-Ange et le relief de marbre dont parle Bode ¹, jadis en la possession de la marquise Arconati Visconti et maintenant au Louvre (travail d'un médiocre élève de Donatello), ne représentent que la partie centrale. D'autre part, la conception est à peu près la même que celle du relief de marbre de Boston. Bode avait donc raison de supposer ² que la composition censée perdue, source des œuvres énumérées plus haut, devait représenter une Madone trônant sur les nuages et soutenue par des anges. Sur le relief de marbre d'Avignon le maître du quattrocento a représenté effectivement la Vierge Marie assise sur un bloc de pierre cubique ; le siège de pierre et les pieds de Marie reposent sur des têtes de séraphins sortant des nuages, derrière la Mère de Dieu et l'Enfant, deux petits anges drapés dans leurs tuniques et pleins d'allégresse déploient un rosaire à gros grains, deux autres élèvent au-dessus de la tête de la Madone, ceinte d'une gloire, une couronne de lis.

En considérant attentivement le relief d'Avignon, on peut constater que le plâtre de Wölfflin, le stuc peint de Berlin et le dessin à la plume attribué à Michel-Ange en sont plus proches que le marbre de la collection Dreyfus, qui est de qualité plus faible, où l'on note des proportions fausses, des plis de draperies raides et anguleux. Bien que le relief d'Avignon soit lui aussi une copie, il est de tous points supérieur à cet ouvrage. Le copiste auteur de ce dernier a mal calculé son travail en transportant la composition sur la plaque de marbre cintrée. L'attitude de la Madone est devenue plus droite, plus raide, tandis que, sur le relief d'Avignon ainsi que sur les autres copies, elle se penche en avant pour presser l'Enfant contre son sein.

Cette analyse du style du relief d'Avignon nous conduit à examiner la question de sa paternité. Bode considère Desiderio comme l'auteur du marbre de la collection Dreyfus, et cette hypothèse était admissible tant que le relief d'Avignon demeurait ignoré. Mais en considérant ce dernier, au lieu de Desiderio, artiste aimable, d'une sentimentalité molle, juvénile et hautaine, c'est à un maître plus passionné, plus profond, dont le génie, devançant son siècle, exécuta des ensembles

1. W. Bode, *Florentiner Bildhauer*, p. 179.

2. W. Bode, *Florentiner Bildhauer*, p. 180.

d'une perspective saisissante, que nous songeons. Une telle composition ne peut avoir pour auteur que Donatello, même si nous ne considérons que le groupe de la Vierge et de l'Enfant, à l'exclusion des angelots pleins d'allégresse, et des têtes de séraphins supportant le céleste fardeau, qui trahissent directement le style du maître. La figure typique de Marie, avec son profil classique et ses grandes lignes, n'évoque d'autre parenté immédiate que celle des Madones de Donatello, et se sépare nettement de la Florentine élégante et svelte, chaste et jeune, du *tondo* qui surmonte le tombeau des Marsuppini. La félicité de celle-ci n'est pas troublée par de sombres pressentiments. Elle regarde le monde avec optimisme, elle ne serre pas son enfant contre son sein comme les Maries de Donatello qui semblent vouloir préserver contre l'accomplissement de son tragique destin le fruit de leurs entrailles. Sur la Madone des Pazzi, sur le relief de marbre de Boston, sur la plupart des reliefs du Kaiser-Friedrich Museum et du Louvre représentant la Madone, et dus à Donatello ou en rapports étroits avec ce maître, nous



FIG. 1. — MAÎTRE INCONNU. MADONE. (Musée national, Budapest.)

retrouvons les mêmes traits droits, les mêmes grandes lignes classiques, bien que l'expression soit un peu plus tragique, plus vigoureuse, que celle du délicat profil de la Vierge d'Avignon. Seul un puissant génie put exprimer ainsi la mélancolie de Marie, seul il put concevoir le geste des doigts de la main droite de la Madone, geste plein d'abandon, dans lequel se reflète la même tristesse qu'on lit dans le regard. Avec sa puissance de visionnaire, le génie incomparable de Michel-Ange, à son tour, tira parti de ce thème. Michel-Ange éprouva, lui aussi, la puissance plastique et expressive du groupe aux grandes lignes, d'un effet si immédiat,

formé par la Vierge et l'Enfant. Au ^{xv}^e siècle, les plus grands seuls étaient capables de pareilles compositions.

Le vêtement de la Vierge atteste également le génie de Donatello, son dédain de la mode. Le voile pendant, la draperie couvrant les jambes et la taille annoncent le cinquecento. Tout cela apparaît déjà dans la première moitié du ^{xv}^e siècle dans les figures de Donatello. De même, l'agrafe retenant au haut du bras de la Madone la manche de la robe étroite a tous les caractères de la facture de Donatello. Mais ici elle n'est pas aussi ornée que sur la copie de marbre de la collection Dreyfus. Dans la manière dont retombent les plis du voile apparaissent les grandes lignes qu'affecte le drapé des Madones de Michel-Ange. D'une manière générale, l'esprit dans lequel est conçue la figure entière, l'ordonnance du vêtement annoncent nettement l'art de Michel-Ange. Si le relief d'Avignon est une œuvre très remarquable, le marbre de la collection Dreyfus, par les angles raides du vêtement et ses plis souvent absurdes, trahit le ciseau, manquant de souplesse et de vie, d'un copiste encore maniéré. Le stuc de Berlin et le plâtre de Wölfflin reflètent déjà un style plus naturel, de meilleure qualité encore que le relief d'Avignon.

Le contraste est merveilleux entre la majesté de la Vierge, son calme méditatif, le dessin franc du profil, et l'aimable agitation du bambino, son inconscience enfantine et sa pose en profil perdu. Un artiste dont le génie se tournait avec une prédilection particulière vers les marmots espiègles et mutins pouvait seul représenter avec une vérité si frappante l'Enfant-Dieu blotti dans le sein de sa mère. Au cours du sixième lustre du quattrocento apparaissent déjà sur le tombeau de Cossa, à Florence, et sur les fonds baptismaux de Sienne des bambins assis en des poses compliquées ou dansant ; après le voyage de Rome, les enfants turbulents et les petits anges joueront un rôle encore plus grand dans l'art de Donatello¹. La Madone des Pazzi, au début de cette époque (au Kaiser-Friedrich Museum) fait preuve également d'une grande spontanéité dans le dessin, bien que la représentation plastique de la Mère et de l'Enfant, serrés l'un contre l'autre, et tous deux de profil, ne présente pas la même variété que sur le relief d'Avignon. Dans les Madones qui virent le jour plus tard et dont l'influence fut si profonde, le groupe formé par la Mère et l'Enfant deviendra plus compliqué, plus recherché. L'attitude du *bambino* d'Avignon se retrouve dans l'une des Madones de Desiderio (Madonna Panciatichi), et même dans la Madone de Benoît de Léonard de Vinci (Musée de l'Ermitage) et sur le dessin exécuté d'après celle-ci (British Museum)². Les petits anges pleins d'allégresse debout derrière la Vierge et tenant un rosaire

1. C'est ainsi que sur le tabernacle de Saint-Pierre de Rome, de Donatello, et sur le tabernacle de la *Salutation Angélique* de S. Croce de Florence, nous trouvons des petits anges reposant au bord ou sur l'arc de la cimaise, qui durent inspirer aussi Michel-Ange, ce qui aboutit en fin de compte aux figures de force titanique et à l'expression formidable du tombeau des Médicis.

2. E. de Liphart, *Le sculpteur Francesco Ferrucci et Léonard de Vinci*. *Gazette des Beaux-Arts*, 1924, 1^{er} semestre, p. I-II.

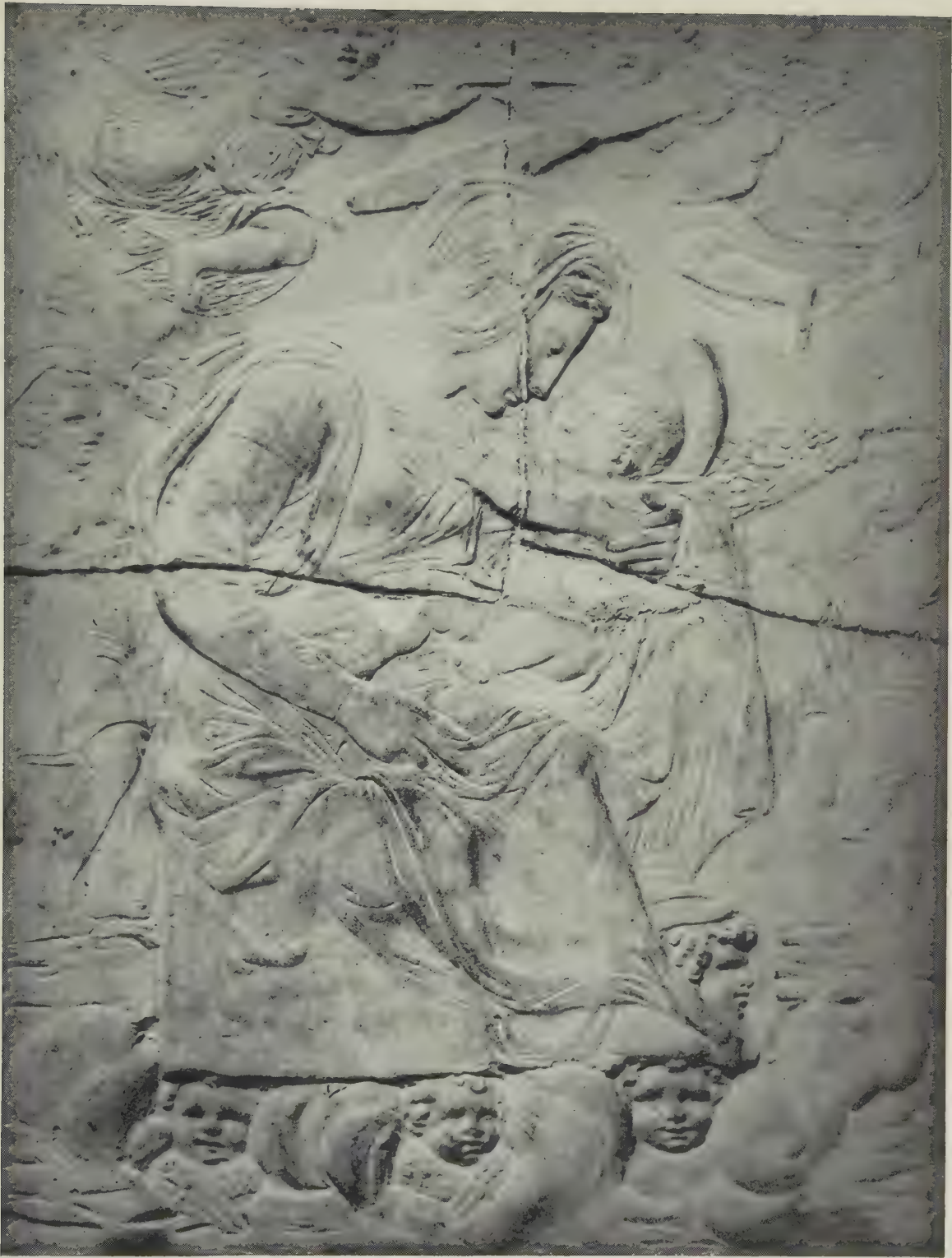


FIG. 2. — ÉCOLE DE DONATELLO. MADONL. (*Musée Calvet, Avignon.*)

à gros grains sont pour nous de vieilles connaissances. On les voit, drapés dans leurs tuniques, jouant un rôle identique, sur le *tondo* en bronze de Donatello de la collection d'Este, à Vienne, *tondo* dont une copie se trouve au Kaiser-Friedrich Museum. Sur le relief de marbre du Louvre (anc. coll. Arconati Visconti), l'un des deux angelots, celui de gauche, se retrouve, nu et rajeuni, soutenant le siège de la Vierge.

D'autre part, les deux angelots planant au-dessus de la tête de la Madone dont ils tiennent la couronne, sont assez insolites, bien que ce motif ne soit pas entièrement inconnu chez Donatello. Autour de la Vierge du relief décorant le tombeau des Brancacci, à Naples, de même qu'auprès de la Madone du Musée Shaw, à Boston, et sur le relief représentant la *Remise des clefs*, au Musée Victoria et Albert, à Londres, nous retrouvons des anges planant au milieu des nuages. Mais tandis que ces anges volent les jambes étendues, le mouvement des deux petits anges d'Avignon est déjà celui que mirent à la mode, dans la plastique florentine, les sculpteurs sur marbre du milieu du siècle. Sans aucun doute, la disposition symétrique et comme héraldique de ces angelots ne répond pas à la liberté géniale de Donatello : l'on n'y peut saisir que le goût d'un copiste et non pas celui du maître lui-même. Peut-être l'auteur du relief dut-il se conformer au désir de celui qui en fit la commande¹.

Ce n'est pas non plus de Donatello lui-même que peut venir l'idée d'utiliser les têtes de séraphins comme supports de la Madone et du bloc de pierre. Les petites têtes ailées sortant des nuages sont, il est vrai, des motifs familiers à Donatello, mais le raide alignement sous le bloc de pierre est inconciliable avec le génie du maître. Chez Donatello, ce motif apparaît sous une forme beaucoup plus pittoresque, où l'unité de la vision, avec son effet aérien, est mieux respectée que sur les reliefs du tombeau des Brancacci, de la *Remise des clefs* ou de la Madone de Boston. Bode² a constaté justement que la position plus élevée de la jambe gauche de la Madone se rencontre souvent dès avant le cinquecento et que plus d'une fois ce motif se trouve précisément dans les créations de Donatello. On peut ajouter aux exemples cités par lui en faveur de cette similitude de conception, le Christ du relief représentant la *Remise des clefs*, au Musée Victoria et Albert, à Londres ; trônant également sur des nuages, il est représenté la jambe droite légèrement levée. On découvre déjà ici le germe des oppositions (*contrapposto*) en faveur aux siècles suivants.

En considérant le relief d'Avignon, on pourrait se demander si l'on n'a pas affaire à une combinaison de motifs provenant de plusieurs maîtres et principalement de Donatello. La Madone tenant l'Enfant, assise sur le bloc de pierre, semble

1. Sur la Madone de Bathory, œuvre d'un artiste inconnu, de 1526 (Musée National de Budapest) se voient des envoyés célestes accomplissant une fonction semblable.

2. W. Bode, *Florentiner Bildhauer*, p. 182.

ne pas avoir appartenu primitivement au même groupe que la troupe d'anges qui l'entoure de tous côtés. Le lourd bloc de pierre reposant sur des têtes de séraphins, sur des lambeaux de nuages est aussi quelque chose d'assez singulier. Par bonheur, la Madone Arconati, du Louvre, nous offre la preuve que la composition originale devait être semblable à celle de ce relief. Au bas de l'angle gauche nous reconnaissons en effet le petit ange vêtu d'une tunique, placé également du côté gauche du relief d'Avignon, d'où l'on conclura que les deux ouvrages peuvent se ramener au même thème : la Madone assise sur un trône entourée d'angelots. Il est vrai que sur le relief Arconati le petit ange est nu, mais cela n'infirme en rien notre constatation. Bref, l'ensemble d'Avignon n'est pas une compilation, mais, tout comme le relief Arconati, une variante moins réussie d'un original inconnu. Moins réussie, à cause des têtes de séraphins et des lambeaux de nuages supportant le bloc de pierre, en quoi le copiste s'est certainement éloigné de la composition originale.

Quant à l'auteur de l'original perdu, ce n'est que dans l'entourage immédiat de Donatello qu'il doit être cherché. Selon toute probabilité, c'est au maître lui-même qu'en revient la conception. Le nom de Desiderio ne peut entrer en considération. Le style achevé du maître, *si dolce e vago*, est contraire à l'esprit de notre Madone, à la nature de ses motifs. Tout au plus pourrait-il avoir été chargé d'exécuter le relief original perdu, pour venir en aide au maître vieillissant. A partir des années de Padoue, en effet, Donatello recourut fortement au travail de ses élèves. L'esprit de cette composition, jailli du fond de l'âme, son caractère monumental, font songer à Donatello, tandis que le *schacciato* idéal du travail du marbre, sensible jusque dans la copie d'Avignon, permet de conclure à Desiderio. Nous connaissons d'autres œuvres plastiques de premier ordre dont nous ne savons si elles doivent être rangées parmi les créations de Donatello ou de Desiderio : les têtes de séraphins de la chapelle des Pazzi, le relief de Saint-Jean-Baptiste du Musée National de Florence et le *tondo* de marbre du Louvre représentant Jésus et saint Jean-Baptiste. Quant à la manière dont Desiderio modifia la composition de l'original du relief d'Avignon pour l'adapter à son génie plus suave, plus familial, plus bourgeois, la Madone des Panciatichi de la Via Cavour, à Florence (actuellement au Bargello), et les copies qui en furent faites et dont l'une se trouve au Kaiser-Friedrich Museum, en témoignent aussi.

Il est probable que cet ouvrage fut exécuté au début de la seconde moitié du ^{xv}e siècle, vers l'époque où furent achevés les reliefs de Donatello à Padoue ; en tout cas, avant les esquisses des chaires de San Lorenzo à Florence. On n'y rencontre pas encore la passion effrénée et le rude pathos qui caractérisent ces dernières. Peut-être est-il contemporain du relief représentant Salomé, au Musée Wicar de Lille. Ce n'est pas seulement par la technique du bas-relief que ces deux créations s'apparentent : les blocs de pierre de l'arrière-plan architectonique du relief représentant Salomé permettent de conclure que Donatello conçut dans le même temps

l'idée si simple, bien dans l'esprit du cinquecento, du siège de la Vierge, sur le relief d'Avignon, dont le thème demeure si loin des chaises profanes, aux lignes contournées, terminées en spirales, des Madones florentines de ce temps.

Malheureusement, le relief d'Avignon est l'œuvre d'un copiste de second rang. Abstraction faite de la raideur de la nouvelle composition, les plis de la draperie et ses contours sont en beaucoup d'endroits gravés schématiquement au foret : il y a de l'incertitude dans les formes de la main droite et du pied de la Madone. Il est certain que dans l'original ces détails devaient être plus parfaits. Cependant, du point de vue de l'histoire de l'art, notre relief est d'une grande importance. Il nous livre la composition complète de la *Madone* de la collection Dreyfus, qui a donné lieu à tant de discussions et dont l'auteur dut être Donatello plutôt que Desiderio¹. C'est à Donatello qu'est dû probablement cet ouvrage qui inspira d'abord la *Madone de Benoît* de Léonard de Vinci et plus tard la *Madonna della Scala* de Michel-Ange². Bref, grâce à lui on peut constater un rapport direct entre la plus grande figure de la pré-Renaissance et les deux maîtres les plus puissants de ce style parvenu à son apogée.

Ervin YBL.

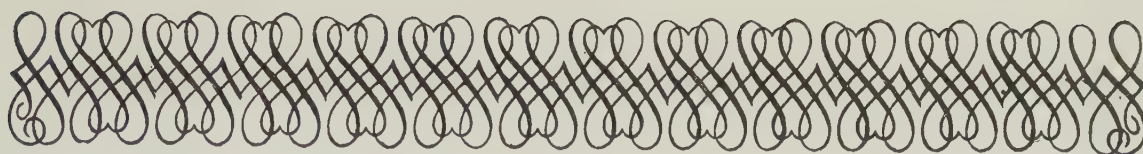
1. Selon W. Bode (*Florentiner Bildhauer*, p. 191), Wölfflin était d'abord d'avis que le relief de la collection Dreyfus était l'œuvre d'un faible cinquecentiste, d'après Donatello. En un mot, Wölfflin sentit dès l'abord l'esprit donatelliste de la composition.

2. La composition de la Madone de la collection Dreyfus n'est donc pas due à Léonard de Vinci, comme Liphart (*ouvrage cité*) le croit, en se fondant sur la Madone de Benoît et sur le dessin du British Museum. Liphart ne peut donc avoir raison quand il suppose que le relief de la collection Dreyfus fut sculpté par Francesco.

Mentionnons encore ici que le relief de marbre représentant la Madone dont Liphart parle dans son article (Paris, collection Ch. Mège), ne saurait être l'œuvre du même artiste (Ferrucci !) que le relief de la collection Dreyfus. Le premier est dû probablement au maître des Madones de marbre. C'est ce que permet de conclure sa proche parenté avec l'une des Madones du Musée Frédéric de Berlin (*Die italienische und spanische Bildwerke der R. und des B. bearbeitet von F. Schottmüller*, p. 67, No 158).

Strzygowski (*ouvrage cité*, p. 211) voit aussi des motifs de Donatello dans les anges jouant à l'arrière-plan de la *Madonna della Scala* de Michel-Ange.





UN BUSTE DE LA COLLECTION M. DE CAMONDO

LA NÉGRESSE DE HOUDON

UNE heureuse initiative de M. le comte Moïse de Camondo vient de fixer en France un magnifique buste en bronze, inédit jusqu'à ce jour, dont le modèle est de Houdon, la fonte et la ciselure de Thomire. Cette pièce hors pair qui a trouvé sa place depuis quelques mois dans l'harmonieux ensemble de l'hôtel de la rue de Monceau ramène peut-être, nous l'allons voir, dans le voisinage des lieux où elle parut au jour pour la première fois, voici un siècle et demi, le modèle d'une des figures les plus originales de Houdon : il s'agit de la négresse qui, dans le groupe exposé au Salon de 1783 et destiné au jardin du duc d'Orléans à Monceau, versait l'eau d'une aiguière dorée sur le corps d'une baigneuse de marbre blanc.

Ce groupe, qui fut effectivement placé dans le jardin de Monceau, le *Guide des Etrangers* de Thiéry (1787) en fait foi, ne devait pas y rester longtemps. Houdon, dans un de ses mémoires rédigés en l'an III, y fait allusion, en indiquant que « la négresse est en mauvais état et a besoin d'être restaurée ». Au lieu d'être restauré, comme le souhaitait le pauvre sculpteur, le groupe fut saisi comme bien d'émigré et envoyé, au moins partiellement, au dépôt de Nesle, puis au Museum Central. Sur une liste de saisies révolutionnaires publiée par Furcy-Raynaud¹, nous relevons « une figure de négresse en plomb versant de l'eau » venant du château de Monceau, et le document ajoute : « Elle est sans tête ». Il est facile de deviner ce que l'on en fit. Il fallait du plomb pour les armées, et le Museum Central ne conservait pas d'œuvres modernes. Elle fut fondue. Nous ne trouvons pas trace à ce moment de la *Baigneuse* en marbre. Mais elle échappa à la destruction, fut vendue probablement au dépôt de Nesle et nous la retrouvons plus tard portant la signature de Houdon et la date de 1782 chez Lord Hertford à Bagatelle. Tombée derechef dans le commerce, elle passa dans la collection Altman de New-York et de là au Metropolitan Museum².

La figure de négresse modelée par Houdon n'était heureusement pas entière-

1. *Arch. de l'art français. Nouv. pér.*, t. VI, p. 315.

2. Je ne crois pas qu'il y ait lieu de s'arrêter aux scrupules de M. Giacometti qui met en doute l'identité de la *Baigneuse Altman* et de celle du parc Monceau.

ment perdue. Au Salon qui précéda celui où parut le groupe de Monceau, en 1781, Houdon avait envoyé un *buste de négresse en plâtre imitant le bronze antique*. C'était évidemment une étude en vue de la fontaine projetée dès ce moment, ou tout au moins un morceau qui servit à Houdon pour l'exécution de celle-ci. Cette étude, Houdon la garda soigneusement dans son atelier, d'où elle devait sortir un jour, sans doute même à plusieurs exemplaires, et dans des circonstances bien imprévues lors de sa création.

Nous avons avisé en effet, il y a bientôt trente-cinq ans, mon ami Brière et moi, dans un petit musée de province, celui de Soissons, sur une cheminée, entre deux flambeaux, un buste de plâtre bronzé signé *Houdon f.* qui représentait une jeune négresse, rieuse, les épaules et les seins nus et notre attention avait été attirée par une inscription en petites capitales placée sur le piédouche, également en plâtre, qui disait ceci :

RENDUE A LA LIBERTÉ ET A L'ÉGALITÉ PAR LA CONVENTION NATIONALE
LE 16 PLUVIÔSE, DEUXIÈME DE LA RÉPUBLIQUE FRANÇAISE UNE ET INDIVISIBLE.

Rentré à Paris, j'avais cherché à quoi correspondait cette date du 16 pluviôse, an II (4 février 1794) et je n'avais pas eu de peine à repérer que c'était ce jour-là, que la Convention, après un long et pathétique discours de l'un des députés de Saint-Domingue, avait, par acclamation et à l'unanimité, déclaré l'esclavage des nègres aboli dans toutes les colonies françaises et, selon les termes du *Moniteur* du 17 pluviôse, « décrété que tous les hommes sans distinction de couleur, domiciliés dans les colonies, sont citoyens français et jouissent de tous les droits assurés par la Constitution. » Inscription et buste commémoraient l'abolition de l'esclavage !

Or, le bronze qui vient d'entrer dans la collection de M. de Camondo et qui, il y a peu de temps, se trouvait encore en Allemagne ¹ porte également sur son piédouche de bronze doré la même inscription lue sur le buste de Soissons. Houdon avait donc à deux reprises fait preuve de civisme et poursuivi l'actualité ².

Il serait intéressant de savoir pour qui et dans quelles conditions fut exécuté ce buste en bronze, qui reparaît subitement à l'étranger après une longue éclipse, malgré toutes les enquêtes menées autour de l'œuvre de Houdon. Mais nous ne pouvons faire à ce sujet que des conjectures assez vaines. Houdon dut en recevoir la commande : il n'était pas assez riche à ce moment, ni assez sûr de l'avenir pour faire exécuter une fonte sans savoir qui la paierait.

Il avait encore ses ateliers du Roule et continuait à l'occasion d'y travailler : il expose en 1793 un buste de femme *en bronze* et en 1795, obligé de quitter son ate-

1. Il avait été signalé à M. Giacometti qui en mentionne l'existence.

2. C'est ce que M. Giacometti appelle « répondre aux idées tendancieuses de liberté, en vogue en ce temps ». Février 1794 !



LA NÉGRESSE

Buste par HOUDON, fonte de THOMIRE

Collection de M. le comte Moïse de Camondo

lier de la Bibliothèque nationale, il fait une vente où figurent à côté de quelques tableaux et objets d'art de son *Cabinet*, des statues, des figures et des bustes en bronze, en marbre et en terre cuite. Malheureusement aucune trace de la Négrresse. Remarquons du reste que le buste Camondo porte la mention *fondue et ciselée par Thomire*, à côté de la signature de Houdon et il ne semble pas, bien que Thomire ait reçu les leçons de Houdon comme sculpteur, qu'il ait travaillé chez lui comme fondeur et que notre bronze puisse être sorti de l'atelier du Roule.

Pierre-Philippe Thomire qui le signa avait été élève de l'Académie de Saint-Luc et avait travaillé sous Pajou et sous Houdon. Mais il s'était spécialisé comme ciseleur et comme fondeur et avait ses ateliers personnels. Né en 1751, il devait vivre jusqu'à quatre-vingt-douze ans. En pleine activité à la fin de l'ancien Régime, il continua sous l'Empire et peut-être sous la Restauration à travailler pour les sculpteurs du temps, mais peut-être aussi à reproduire des modèles plus anciens. En 1789, le buste du prince Henri de Prusse qui figurait au Salon et est encore conservé aujourd'hui à Potsdam, portait la mention *fondue et ciselée par Thomire*. Il est monté sur un piédouche en bronze doré qui porte aussi une longue inscription. C'est la même présentation et la même qualité de fonte, si mes souvenirs sont exacts, que celle de la Négrresse. Le fait que les deux œuvres aient figuré en Allemagne doit-il être retenu et pourrait-on penser pour la Négrresse à une commande exécutée pour l'Allemagne dès 1794 ou un peu postérieurement ? Seules, des indications précises, qui nous manquent, sur l'histoire du buste pourraient nous éclairer, peut-être également des recherches qui sont encore à faire sur l'œuvre et la carrière de Thomire. Notons en passant que la collection Moïse de Camondo, où vient d'entrer la Négrresse, possédait déjà deux beaux bronzes signés de Thomire d'après les *Enfants debout au nid* et à *l'oiseau* de Pigalle, bronzes dont la date d'exécution est indéterminée.

Une preuve du succès que rencontra le motif de la Négrresse de Houdon sans doute après la déclaration d'abolition de l'esclavage de 1794, peut être tirée de l'existence d'un charmant petit buste de bronze, donnant à peu de chose près le même type en réduction, qui appartient à M. Carle Dreyfus et avait figuré aux expositions du centenaire de Houdon en 1928. C'est le seul qui nous soit connu, mais il en existe sans doute d'autres exemplaires.

Quant au plâtre de Soissons, il avait été donné à la ville en 1888 par un M. Sugot et nous n'en savons pas davantage. Lui aussi, suivant l'habitude de Houdon, pouvait avoir été tiré à plusieurs exemplaires et l'on imagine volontiers qu'un de ces exemplaires avait pu être offert en hommage à la Convention nationale ; d'où l'inscription commémorative en style officiel du temps. On sait que Houdon faillit vers ce temps devenir suspect. Quelques années auparavant, son buste de Necker, ses projets de statue de J.-J. Rousseau l'avaient mis en rapports avec l'Assemblée. Mais, sous la Convention, David triomphant l'avait fait exclure des commissions d'artistes et même du jury pour le concours de peinture et de sculpture. Il semble même avoir été accusé de modérantisme devant le Comité de Salut public et on lui

aurait reproché notamment de ne pas faire d'« ouvrages patriotiques ». Une anecdote, diversement rapportée et qui attribue le mérite de la ruse soit à la femme de l'artiste soit au conventionnel Barère, nous conte la transformation impromptu en allégorie de la *Philosophie* destinée à une des salles de séances de la Convention d'une statue de sainte Scolastique commandée avant la Révolution¹. Ne faudrait-il pas voir un subterfuge du même genre et du même moment dans l'utilisation ingénieuse qui aurait fait une allégorie de l'abolition de l'esclavage de ce modèle de buste de négresse de 1781 qui avait servi pour l'exécution de la fontaine du duc d'Orléans ?

Quoi qu'il en soit, la négresse de Houdon a joué de malheur, et le plâtre magnifique que nous avons vu à Soissons et publié en 1897² allait connaître un sort presque aussi triste que le plomb de Monceau. Les bombardements de 1918 qui mirent à mal la cathédrale de Soissons, n'épargnèrent pas le musée voisin, où l'on n'avait malheureusement pas eu la précaution de mettre à l'abri une œuvre d'art aussi précieuse. Le buste fut mis en pièces et la tête seule fut ramassée dans les décombres. Les meurtrissures en ont été pansées, à l'occasion de l'exposition Houdon de 1928 où cette tête figura, avec toute la science et l'habileté dont M. Bouet est capable³, et est maintenant en état d'être exposée décemment. La ville de Soissons, qui n'a pas encore rouvert son musée, a consenti à laisser exposer ce morceau dans la salle Houdon au Louvre, jusqu'à l'achèvement des travaux en cours⁴.

J'avais dit autrefois devant le plâtre alors intact de Soissons et j'ai rappelé à propos de l'exposition au Louvre du fragment qui en reste, toute l'admiration que pouvait nous faire éprouver ce splendide morceau de nature, tant pour le style ferme et nerveux du buste et de la poitrine que pour la rayonnante joie de vivre qui se dégage de la figure animée et expressive. Mais la qualité de la matière, dans le buste de la collection Camondo, non seulement nous rassure sur la permanence de l'œuvre dans laquelle Houdon a mis tant de maîtrise, mais elle fait valoir singulièrement par sa chaude patine d'un noir brun le modèle exceptionnel qu'il s'était donné ce jour-là. Le bronze lisse et souple est d'une beauté rare même dans l'œuvre d'un bronzier justement renommé comme Thomire. Le jeune corps aux seins fermes et droits, aux épaules tombantes, rappelle de façon frappante la chaste et svelte nudité de la Diane. Dans la tête au contraire, Houdon s'est amusé à rendre avec toute la virtuosité et tout l'accent dont il était capable le modèle au type inaccou-

1. Cf. P. Vitry, *La statue de la Philosophie de Houdon*. *Arch. de l'art français*. *Nouv. pér.*, t. I (1907), p. 210-216.

2. *Un buste de négresse par Houdon au Musée de Soissons*. *Rev. de l'art ancien et moderne*, t. I (1897), p. 351-354.

3. Elle est publiée dans le livre de M. Giacometti (t. II, p. 194) avant restauration.

4. Voir *Bulletin des Musées de France*, janvier 1931, p. 7 et 8, avec une photographie et la tête restaurée.

tumé et étrange pour lui qu'il avait sous les yeux, avec ses cheveux crépus et courts¹ si heureusement massés, sans finesses mesquines de ciselure, ses lèvres grasses et charnues et son nez court, ses yeux d'enfant étonné et béat. Pigalle avait eu l'occasion dans la merveilleuse terre cuite du nègre Paul, le domestique de son ami Desfriches,



FIG. 1 ET 2. — HOUDON. BUSTE DE NÉGRESSE. (*Collection Moïse de Camondo.*)

qui est à Orléans, de se laisser séduire par l'étrangeté d'un modèle analogue qu'il avait traité de main de maître, avec fougue et caresse à la fois. Houdon est peut-être encore plus pénétrant et plus libre dans sa facture, plus complet dans sa réussite. C'est une créature toute éclatante de vie physique, on dirait presque animale, qu'il nous a rendue avec son sourire qui n'est pas sans intelligence, mais qui respire surtout une sorte de santé joyeuse et de vitalité incomparable.

Paul VITRY.

1. Aux oreilles sont suspendus dans l'exemplaire de bronze, deux grands anneaux dorés qui paraissent, au premier abord, un peu postiches et inutiles. Mais, le fait que les oreilles sont également percées dans le plâtre prouve que l'intention de Houdon était bien de mettre des boucles d'oreilles, celles-là ou d'autres, à sa jeune négresse.



BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

HENRI FOCILLON. — **Maîtres de l'estampe. Peintres graveurs.** — Paris, H. Laurens, 1930, 233 p., 16 pl.

Pour bien nous indiquer d'abord qu'il s'agit ici d'un livre *à lire*, les éditeurs ont donné au nouvel ouvrage de M. Focillon un aspect matériel sans prestige : un papier vulgaire, une illustration assez chic et d'exécution médiocre. Mais la substance est exquise. La sensibilité la plus fine s'y trouve servie par l'art le plus nuancé et le plus délicat. Qu'on ne s'y trompe pas, on trouvera dans ce volume quelques-unes des pages — dignes d'une anthologie — qui font le plus d'honneur à la critique française. Mais nous n'avons pas à révéler aux lecteurs de la *Gazette* la maîtrise de M. Focillon. Sa grave passion pour son sujet se révèle en une phrase liminaire et qui, elle-même, évoque une eau-forte : « Un carton d'estampes et de dessins, ouvert sous la lampe, dans la paix de la nuit, nous incline vers les sujets les plus beaux et les plus sévères », et c'est ainsi que, dès l'enfance, se forma le goût, s'éveilla la vocation de l'auteur. Aujourd'hui, il nous livre ses méditations sur Dürer, Callot, Rembrandt, Elsheimer, Castiglione Genovese, Ribera, Goya, Daumier, Manet, Nicholson, Pennell, Zorn, Piranèse, Li Tcheng, Kuniyoshi. Sujets nouveaux ou renouvelés, on voit que le programme est étendu. Qu'on soit ou non d'accord avec un guide enthousiaste, on éprouvera toujours avec sympathie l'ardeur d'une conviction si bellement exprimée, comme on appréciera la valeur des éclaircissements que l'historien nous prodigue.

J. B.

ABBÉ BOURRIENNE. — **Un grand bâtisseur, Philippe de Harcourt, évêque de Bayeux (1142-1163).** — Paris, Naert, in-4°, pl.

Philippe de Harcourt, fils de Robert I^{er}, baron de Harcourt et de Colette d'Argouges, naquit au plus tard dans les premières années du XII^e siècle, vraisemblablement au château d'Harcourt (Eure). D'abord archidiacre d'Évreux (vers 1125), puis doyen de Lincoln, sa sagesse et sa prudence « le rendirent considérable à la cour d'Etienne, roy d'An-

gleterre, qui le mit dans son conseil, le fit ensuite son chancelier, et puis évêque de Salisbury... » Pour tant la résistance du légat du pape et du clergé de ce diocèse à la « recommandation » royale firent renoncer librement Philippe de Harcourt à cette élection. Il fut appelé, en 1142, à cet évêché de Bayeux où il devait demeurer vingt et un ans, et se placer « parmi les plus illustres prélats qui aient honoré le siège de Saint-Exupère ».

C'est au seul titre de bâtisseur, au reste, qu'il doit nous intéresser ici. En effet, la cathédrale de Bayeux, élevée avec tant de magnificence par l'évêque Odon, fut incendiée en 1105, à la suite du siège que le roi d'Angleterre Henri I^{er}, en lutte avec son frère aîné Robert Courteheuse, duc de Normandie, avait mis devant la ville. C'est à la tâche de relever de ses ruines la cathédrale, dont il ne restait que « des pierres éparses et renversées » que se donna, après 1142, le nouvel évêque.

Quelle date assigner exactement aux travaux de reconstruction de Philippe de Harcourt ? M. l'abbé Bourrienne passe au crible les textes anciens et se rallie, pour l'achèvement de l'entreprise, à une date qui pourrait être 1155. En tout cas, les travaux n'étaient pas loin d'être terminés en 1160, lorsqu'éclata un nouvel incendie, à la vérité infiniment moins grave que celui de 1105, lequel dommage ne put être réparé que par les successeurs de Philippe de Harcourt.

Faut-il contester aussi à celui-ci la reconstruction totale de l'église incendiée une première fois en 1105 ? Oui et non, car si cet évêque n'a pas eu à reconstruire le corps des deux tours de façade, il paraît certain que c'est à lui que l'on doit les arcades de la nef et leur décoration. M. Louis Serbat, qui fait autorité en la matière, a écrit : « Les archivoltes supérieures des grandes arcades de la nef, les écoinçons entre celles-ci, le mur jusqu'à l'étage des fenêtres sont d'une décoration excessivement riche ; ces parties doivent être comprises parmi les travaux de Philippe de Harcourt. » On lira également dans cet ouvrage les suggestions autorisées de M. Jean Vallery-Radot, et le commentaire encore de M. Louis Serbat, qui distingue l'œuvre de Philippe de Harcourt de celle de Robert des Ablèges (1206-1231). On peut conclure, avec l'historien Trigan, que » la

splendeur dont jouit cette église peut être regardée, en la meilleure partie, comme l'ouvrage de Philippe de Harcourt »,

Philippe de Harcourt mourut le 7 février 1163. « Il fut inhumé à Bayeux, écrivait, au ^{xvii}^e siècle, l'historien Gilles-André de La Roque, généalogiste de la maison de Harcourt, à l'entrée de sa cathédrale, sous la pyramide du côté du septentrion, proche de la chapelle Saint-Gilles, pour témoigner qu'il avait fait construire ce merveilleux édifice, à côté des restes mortels de l'évêque Hugues I^{er} (ou plutôt Hugues II), premier fondateur du monument qu'il était parvenu à restaurer avec tant de magnificence. » Son tombeau, ajoute M. l'abbé Bourrienne, est en marbre gris, sous un arceau pris dans l'épaisseur du mur ; on n'y lit pas d'inscription qui apprenne le nom de l'illustre prélat. Nous croyons savoir qu'une plaque le dira bientôt, en cet endroit même.

Ernest de GANAY.

KARL LOHMEYER. — **Die Baumeister des rheinisch-fränkischen Barocks.** — Vienne et Augsburg, Benno Filser, 1931.

Tous ceux qui ont eu à étudier l'architecture du ^{xviii}^e siècle en Allemagne savent que les recherches d'archives de M. Lohmeyer en ont renouvelé l'histoire, infiniment moins simple qu'on ne l'avait cru d'abord. C'est lui qui a mis en lumière l'existence, avant le succès des modes françaises et concurremment avec elles, d'un art excessivement vivace et original, l'art des régions du Rhin et du Mein, qui, tout en ne se montrant aucunement hostile aux innovations venues de l'Ouest, doit bien plus encore au baroque italien tel que l'ont transformé les grands architectes d'Autriche : Fischer d'Erlach et Hildebrandt. Mais jusqu'alors M. Lohmeyer s'était borné à des monographies, toujours débordantes et qui tiennent constamment plus qu'elles ne promettent. Dans ces deux études, parues au *Wiener Jahrbuch*, et présentement réunies en volume, il s'efforce de faire une synthèse, et trace des conditions de la production artistique de ce temps en Allemagne, un tableau qui ne manquera pas, par sa complexité, de surprendre un Français. Cette production, essentiellement collective, est l'œuvre de trois classes d'architectes. Les premiers méritent à peine ce nom. Simples exécutants en général, ils sont à demi artisans, à demi entrepreneurs, et ce n'est que par fortune qu'ils s'élèvent au-dessus de leur rang : tels sont les Dinzenhofer, auxquels on a, à une certaine époque, attribué la plupart des monuments de ces régions, car bien souvent ce sont leurs seuls noms que l'on découvre dans les comptes. Ils jouent en quelque sorte le rôle des maîtres-maçons de la Renaissance. Très au-dessus d'eux, les architectes grands seigneurs, comme Maximilien de Welsch, tiré de l'oubli par M. Lohmeyer, et qui fut tout puissant auprès de l'Electeur de Mayence, l'un des cardi-

naux Schœnborn. Il est souvent malaisé de déterminer leur rôle. Car ils s'occupent rarement de l'exécution de leurs plans, d'où il résulte d'abord que ces plans ont été souvent très défigurés, et ensuite que leurs auteurs ont été totalement oubliés. Enfin, à une place en quelque sorte intermédiaire, des hommes dont le rôle se rapproche beaucoup plus de celui que nous attribuons aux architectes. En Allemagne, ils ont cependant cette particularité d'être presque toujours architectes militaires en même temps que civils, si bien qu'ils ont passé à la postérité avec des grades imposants qui ne sont pas absolument des grades de politesse. Le plus grand, le plus célèbre, a été le major Neumann, l'auteur de la résidence de Wurtzbourg.

Si l'on joint encore à cela l'intérêt très vif et souvent très actif que prenaient à leurs bâtiments les princes, si l'on réfléchit qu'après avoir conçu fort grandement, il fallait souvent, faute de moyens, réduire les projets, on concevra quelle source d'embûches peut être pour l'historien un monument de cette époque. L'immense mérite de M. Lohmeyer, qui est grand découvreur de plans, a été de mettre en œuvre ces découvertes pour expliquer ce qui nous reste. Ajoutons qu'à cet égard l'illustration de son livre, presque entièrement composée de projets, pour la plupart inconnus ou mal connus, est d'une valeur inestimable.

Pierre du COLOMBIER.

PAUL MURATOFF. — **Trente-cinq primitifs russes** (Collection Jacques Zolotnitzky). Préface de Henri Focillon. — Paris, A la Vieille Russie, 1931. In-4^o, 108 p., 20 pl.

La collection d'icônes russes patiemment rassemblée à Paris par M. Zolotnitzky et qui va être prochainement exposée à Bruxelles peut paraître au premier abord assez modeste, si l'on ne tient compte que du nombre des pièces qui la composent. Mais pour peu qu'on songe à la difficulté de former une collection de ce genre en dehors de la Russie soviétique, et à la qualité exceptionnelle des œuvres sélectionnées, on ne peut s'empêcher d'admirer le résultat d'un pareil effort.

M. Paul Muratoff, qui avait déjà fait apprécier dans ses chapitres de *l'Histoire de l'art russe* d'Igor Grabar et dans son catalogue de la *Collection Ostrooukhov*, sa profonde connaissance de la peinture russe ancienne, a mis parfaitement en lumière dans l'introduction et les notices qui accompagnent les planches l'intérêt de cette collection qui résume par des exemples heureusement choisis toute l'évolution de la peinture d'icônes, depuis le style eu rythmique et monumental de l'Ecole de Novgorod encore imprégnée d'hellénisme, jusqu'aux précieuses miniatures de l'Ecole de Moscou et à la néfaste contamination des influences occidentales.

L'éloquente et pénétrante préface d'Henri Focillon fait très bien ressortir la valeur artistique de

cet art auquel on n'a longtemps concédé qu'un intérêt iconographique et qui n'est malheureusement pas représenté, comme il le mériterait, dans les musées d'Occident.

Louis RÉAU.

F. A. GARCEZ TEIXEIRA. — **A Irmandade de São Lucas, corporação de artistas. Estudo do seu arquivo.** — Lisboa, 1931, in-8°, 141 p.

La présente étude, qui a pour base les documents d'archives, a trait à l'organisation de la corporation des peintres au Portugal, réunie sous le nom de « Confrérie de Saint Luc » au début du XVII^e siècle. La plupart des documents remontent aux XVII^e et XVIII^e siècles et se trouvent actuellement à la Bibliothèque du Conseil d'Art et d'Archéologie de la 1^{re} circonscription et au Musée d'art ancien de Lisbonne. L'auteur utilise avant tout les écrits de Cirillo Volkmar Machado, secrétaire de la confrérie, qui en fit l'historique à la fin du XVIII^e siècle. D'autres données d'archives complètent ses informations. Reproduisant avec beaucoup de scrupules les documents utilisés, M. F. A. Garcez Teixeira rend un grand service à tous les historiens d'art. Des extraits fort intéressants des livres de la Confrérie et de son statut forment la seconde partie de cette publication méritoire.

M. J.

T. H. FOKKER. — **Jan Siberechts**, avec un catalogue critique de son œuvre, par G. de Térey. — Paris, G. Van Oest, 1931, 137 p., 48 pl., in-4°.

Les études de MM. H. Hymans, H. Marcel, Éd. Plietzsch et G. de Térey ont attiré l'attention des connaisseurs sur un peintre trop longtemps méconnu, Jan Siberechts, contemporain et parfois digne émule des plus grands maîtres hollandais du paysage. Parmi les artistes paysagistes anversois du XVII^e siècle, Jan Siberechts doit occuper une place d'honneur.

M. T. H. Fokker nous donne un livre fort bien documenté sur la vie et l'œuvre de cet artiste. Nous sommes invités à suivre les diverses périodes de l'activité du peintre : l'époque italienne, l'époque flamande, l'époque anglaise, etc. ; enfin on nous présente l'ensemble de son œuvre. Cet ouvrage est accompagné d'un catalogue critique de l'œuvre de l'artiste, dressé par feu M. G. de Térey, directeur du Musée des Beaux-Arts à Budapest, mais revu et complété par M. H. Fokker. Si l'étude de la vie et de l'œuvre de ce peintre intéressant présente déjà une contribution importante à l'histoire de l'art flamand, le catalogue raisonné qui la suit doit attirer tout particulièrement l'attention des critiques, puisqu'il donne, avec une exactitude minutieuse, la description, le « pedigree » de chaque tableau, aussi bien que tous les renseignements sur son compte (la date de la vente, les attributions, les dimensions, les reproductions anciennes et modernes, etc.).

Cette abondance de détails bien fouillés peut rendre de très grands services.

Une bibliographie importante suit le catalogue raisonné. Le livre de M. Fokker, aussi complet que solide, permet donc de combler maintes lacunes dans nos connaissances de l'art de cette époque.

M. J.

RAIMOND VAN MARLE. — **Iconographie de l'Art profane au moyen âge et à la Renaissance et la décoration des demeures. La vie Quotidienne.** — La Haye, Martinus Nijhoff, 1931. Gr. in-8°, 537 p., 4 pl., 523 ill.

Le livre de M. R. Van Marle est le développement d'une étude sur l'*Iconographie de la décoration profane des demeures princières en France et en Italie aux XIV^e et XV^e siècles*, publiée par l'auteur en 1926, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (octobre-décembre). Ce volume n'est que la première partie d'un ample ouvrage sur les thèmes profanes, tels qu'on les représentait au moyen âge et à la Renaissance. Elle est consacrée à la représentation de la vie quotidienne, les sujets abstraits et intellectuels étant réservés pour une étude ultérieure.

On ne saurait nier que l'auteur a déployé au cours de ce travail une érudition et une patience remarquables ; pour épuiser, autant que possible, son sujet, et pour donner au lecteur une source extrêmement riche de références, un répertoire abondant de sujets et de leurs expressions plastiques à travers les âges.

On ne peut, cependant, s'empêcher de regretter que cette vaste érudition, cette documentation des plus complètes, n'aient pas été utilisées pour un exposé quelque peu plus systématique. La division de la matière en chapitres est faite d'après une méthode dont les lois échappent au lecteur : on a l'impression que ce découpage est assez arbitraire. Ainsi nous avons plusieurs divisions : 1. Le noble. — 2. Les Agréments de la vie du noble (dont une des subdivisions consacrée au mariage, se trouve jusqu'à un certain point doublée par le neuvième et dernier chapitre : Le rapport des sexes !). — 3. Les passe-temps. — 4. La chasse et la pêche, etc., où les mêmes thèmes repassent forcément plusieurs fois. On n'arrive pas à saisir d'après quels principes l'auteur a réparti sa documentation et quel est l'intérêt particulier, artistique ou de quelque ordre que ce soit, qui motive son choix. D'ailleurs, un index systématique des sujets, des artistes, etc. serait indispensable pour que cette abondance extraordinaire d'observations et de faits rende un vrai service au chercheur.

Autre reproche. Le nombre des renvois erronés aux illustrations (renvois indispensables dans ce genre d'études) est vraiment excessif. Je n'en citerai que quelques exemples : 21, fig. 124 au lieu de fig. 123 ; p. 34, renvoi erroné à la fig. 208 (?) ; p. 36, fig. 225, au lieu de fig. 223 ; p. 43, fig. 314 au lieu

de fig. 315 ; la p. 47, renvoi erroné à la fig. 280 ; p. 48, fig. 163 (?) ; p. 73, fig. 80 (?) ; p. 163, renvoi erroné à la fig. 151, au lieu de fig. 149 ; p. 176, renvoi erroné à la fig. 90... et ainsi de suite jusqu'à la fin du volume.

Ce que la méthode a de contestable, et l'abondance de ces *errata* dans un ouvrage aussi important, sont d'autant plus fâcheux que la profonde connaissance des monuments historiques de l'époque, dont fait preuve M. Van Marle, est digne d'admiration. La présentation du volume est satisfaisante de tout point.

M. J.

J. C. FRENCH. — **Himalayan Art.** With an Introduction by Laurence Binyon. Ed. Oxford University Press. Humphrey Milford. — Londres, 1931, 117 p., 23 pl. In-8°.

Dans le livre des plus attrayants que nous offre M. J. C. French, les paysages des monts Himalaya servent de fond à l'étude des dessins relativement peu connus provenant de la région Kangra. L'auteur nous retrace l'historique de l'art de cette contrée : le caractère archaïque des plus anciens spécimens remontant au XVII^e siècle, qui présentent encore des affinités avec la peinture murale — la transformation de cet art vers la fin du siècle —, l'influence de l'école mogole et de la peinture persane — l'apparition du nouveau style de Kangra au XVIII^e siècle et son rayonnement au Nord, à Kashmir, au Sud, à Garhwal, à l'Ouest, à Lahore, etc. Le style narratif de l'ouvrage, simple comme un reportage, où les impressions de voyage forment le cadre de l'examen artistique, permet même à ceux qui sont peu versés dans les questions d'histoire de l'art de s'intéresser au sujet.

M. J.

REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY

Fresques espagnoles d'époque romane. — M. Walter W. S. Cook (*The Art Bulletin*, décembre 1929, mars 1930) étudie les peintures murales d'époque romane, en Espagne ; celles-ci ont été longtemps à peu près méconnues. Les fresques du *Panteón de los Reyes* à Saint-Isidore de Léon, celles du *S. Cristo de la Luz*, à Tolède, seules ont été relativement bien étudiées. M. W. Cook passe en revue les découvertes faites par l'Association espagnole des recherches et publications artistiques, en 1927, en Aragon, en Navarre et puis expose ses recherches personnelles en Castille et en Léon. Il insiste particulièrement sur les fresques de Maderuelo (province de Ségovie) et sur celles de San Baudelio de Berlanga en Castille (province de Soria) qui présentent des analogies frappantes. Ces vestiges de la peinture murale romane, dont les sujets sont tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament, n'ont jamais été restaurés.

Ces ouvrages furent exécutés probablement dans la première moitié du XIII^e siècle (celle de S. Baudelio vers l'an 1200), en pleine période mozarabe (l'église de S. Baudelio appartient au groupe des églises mozarabes). Toute cette peinture se ressent des influences françaises, mais une tradition locale primitive y demeure très vivante, dans les sujets, l'iconographie, la présentation architectonique et le coloris. Une partie des fresques de S. Baudelio a été, comme on sait, transportée en Amérique et acquise en grande partie par le Boston Museum.

Découverte de fresques à Idensen. — M. V. C. Hacht étudie (*Belvedere*, Heft 5, 1931) les fresques que le professeur Fr. Fischer, aidé du peintre M. Wildt, vient de dégager dans l'église funéraire de l'évêque Siegward von Minden (1120-1140). M. H. Schmitz a analysé déjà, au début du siècle (*Die Mittelalterliche Malerei in Soest*, Münster, 1906), la peinture de l'aile septentrionale du transept, mais c'est seulement maintenant qu'on a dégagé du badigeon l'ensemble des fresques du transept et de l'abside, figurant des épisodes du Nouveau et de l'Ancien Testament. Leur importance est d'autant plus considérable que cette peinture se révèle dans un état excellent et qu'elle n'a jamais subi de restaurations. Son intérêt s'accroît du fait de son ancienneté. Elle fut exécutée probablement vers 1130. Hase, cependant, la situe à la fin du XII^e siècle, et Dehio, au XIII^e. Elle présente, en outre, un tableau d'ensemble de la technique picturale à l'époque où s'exerce l'influence du « monumentalisme » byzantin.

Origines et évolution de la peinture byzantine. — A propos de deux études, celle de M. R. C. Morey (*Notes on East Christian Miniatures*, *The Art Bulletin*, XI, Washington, mars 1929) et celle de M. A. Grabar (*La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928), M. Louis Bréhier a publié un important article sur l'origine et l'évolution de la peinture byzantine (*Revue archéologique*, octobre-décembre 1929). On sait que le monde des savants s'est partagé quand il s'est agi d'expliquer la coexistence de deux styles dans l'art byzantin : le style monumental asiatique, style oriental à deux dimensions, et le style hellénique alexandrin, naturaliste et pittoresque. Les uns comme Kondakov, Aloïs Grünwald et tout récemment Kurt Weitzmann (*Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1929) ont vu principalement dans cette contamination le résultat de la renaissance byzantine du X^e siècle, qui a introduit dans les conceptions orientales traditionnelles des motifs classiques et de nouvelles formes de composition ; d'autres, comme Dalton, Diehl, Wulff et Morey, se sont opposés à la théorie de la renaissance antique de Byzance, limitée au X^e siècle. Dans sa récente étude M. Morey explique les œuvres qui unissent les éléments païen et antique (voir le psautier parisien, B. N. ms. grec 139) comme des

copies datant du VII^e et du VIII^e siècles, d'ouvrages apportés à Constantinople par des peintres d'Alexandrie réfugiés à Byzance après l'invasion des Arabes. M. L. Bréhier montre que les rapports artistiques entre Constantinople et Alexandrie et la contamination des deux styles ont eu lieu de tout temps et ont laissé des traces jusqu'au V^e siècle. L'étude de M. A. Grabar sur les vestiges de l'art byzantin en Bulgarie permet de rapprocher les fresques de Baout (Bulgarie) de celles des églises cappadociennes et d'y reconnaître le traitement de la tradition alexandrine selon des procédés appartenant aux peintres syriens. Dès le VII^e siècle, les Orientaux interprètent à leur manière les thèmes d'origine hellénistique. Plus tard, d'autres éléments s'y ajoutent, jusqu'au moment où l'intrusion des thèmes occidentaux dans l'art byzantin achève de lui faire perdre toute unité d'inspiration (XV^e siècle).

L'origine française de la voûte en berceau romane.

— MM. H. et E. du Ranquet étudient (*Bulletin Monumental*, vol. 20, 1931) l'origine du berceau romane. Après avoir passé en revue l'histoire des voûtes en berceaux romaines, arméniennes, byzantines et romanes, et analysé leur technique et leurs éléments, les auteurs arrivent à la conclusion que le berceau romane, avec la technique qu'on lui connaît en France, est en dehors de la tradition romaine et des apports orientaux. C'est en France, au Sud de la Loire, entre le Rhône et l'Océan qu'il fut conçu et réalisé. Il est probable que les premiers exemples datent de 930-950 ; ils se trouvent dans la région englobant l'Auvergne, le Limousin, le Quercy, le Rouergue et la contrée qui s'étend au Nord de Toulouse.

Les dessins de Barent Van Orley au Cabinet des Estampes de Leyde. — M. N. Beets analyse (*Oud*



GROENENDAEL. Carton de Barent van Orley pour la tapisserie du Louvre.

Holland, juillet-août 1931) les deux dessins d'après nature qui se trouvent au Cabinet des Estampes de

Leyde, et démontre que ce sont là des études authentiques d'après nature appartenant à Barent Van Orley. Ces cartons, d'après l'auteur, ont servi pour la série des tapisseries des *Belles Chasses de Maximilien* qui sont au Louvre. Par contre, M. N. Beets

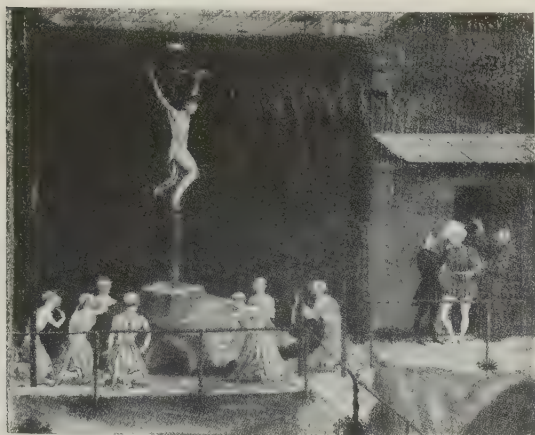


LE BAT-L'EAU.
Tapisserie de la série des chasses de Maximilien, d'après le carton de Barent van Orley.

produit des arguments stylistiques et topographiques qui tendent à prouver que la série de dessins du Louvre sur le même sujet, qu'on attribue généralement à B. Van Orley, ne sont que des copies. En ce qui concerne les dessins pour la *Bataille de Pavie*, également au Louvre, l'auteur les tient comme de la main de B. Van Orley lui-même.

Une œuvre de jeunesse de Paolo Uccello. — M. Wilhelm Boeck (*Panthéon*, juillet 1931) discute la question de la paternité de la *Vie des anachorètes*, un tableau des Offices, attribué par le comte C. Gamba à l'école de Paolo Uccello (*Revista d'Arte*, 1909, p. 19). L'auteur tâche de démontrer que la peinture en question est une œuvre de jeunesse de Paolo Uccello lui-même. Les données du costume, de même que les traits stylistiques (par ex. l'absence de recherches de perspective), nous donnent l'an 1420 comme *terminus ad quem* pour l'exécution de ce tableau. Le caractère trop personnel de cet ouvrage et l'impossibilité de parler d'une école d'Uccello, âgé de vingt ans à cette époque, ne permettent pas de penser qu'il s'agisse de l'œuvre d'un disciple du maître. La haute qualité de l'exécution dans le détail, jointe à une composition encore lâchée, semble indiquer une œuvre de jeunesse d'Uccello. L'affinité des figures isolées et des attitudes avec celles qui se répètent dans les ouvrages de la maturité de l'artiste confirment cette impression. M. W. Boeck insiste sur l'importance de ce tableau qui atteste combien Uccello dépend de Lorenzo Monaco et

de l'école siennoise qui a eu une telle influence vers 1400 sur l'école florentine. C'est cette « note sien-



PAOLO UCCELLO. Vie des Anachorètes. Détail.

noise » dans le style et le coloris d'Uccello qui, durant toute sa carrière distingue tellement son art de l'art florentin contemporain.

L'art chinois. — M. Oswald Siren essaye de déterminer les bases de l'art chinois (*L'Arte*, juillet 1931). Il insiste sur le caractère personnel, anthropomorphe de notre art occidental, par opposition



ART CHINOIS DE L'ÉPOQUE SUNG.
Journée claire dans la vallée.
Attribué à Tong Juan (fin du X^e s.).

avec l'art oriental. Celui-ci a pour source la communion de l'homme et de la nature, et trouve dans la représentation plastique le moyen de symboliser les idées générales et essentielles qui gouvernent la vie humaine. L'irréalisme chinois tient en particu-

lier à ce que les artistes de ce pays cherchent des formes plus fortes et plus imposantes, une vie plus intense, un mouvement plus compliqué et plus raffiné que ceux que nous pouvons généralement observer dans la vie quotidienne. Son but est de découvrir parmi les faits accidentels la réalité vraie, l'idée grandiose qui s'y cache et qui régit le monde où nous vivons. C'est un art conçu non comme imitation de la nature, mais comme création du monde. Ainsi la peinture chinoise rejoint la poésie, la philosophie et la morale, et en même temps, la calligraphie devient un des beaux-arts.

Les dessins de Rembrandt de la collection Havemeyer. — M. W. R. Valentiner consacre une étude aux dessins de Rembrandt qui sont entrés récemment au Metropolitan Museum avec la collection Havemeyer (*Metropolitan Museum Studies*, vol. III, 2^e partie, 1931). Il s'agit de sept pièces (la huitième, attribuée aussi à Rembrandt et figurant une galerie de peinture, est probablement de Hans Jordaens). La plupart de ces dessins ont été déjà reproduits et étudiés (F. Lippmann, *Original Drawings by Rembrandt Van Rijn*, part III, nos 101-150, Londres et Berlin, 1890; C. Hofstede de Groot,



REMBRANDT. Vue de ferme.

Die Handzeichnungen Rembrandts, Haarlem, 1906; W. R. Valentiner, *Die Handzeichnungen Rembrandts*, vol. I, New-York, 1925; *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 1923, etc.). M. Valentiner essaye de les dater : le *Vieillard assis devant la porte* (le plus ancien de la série) serait de 1632-33, la *Femme qui lit* de 1639, trois *Paysages* et la *Femme pendue* de la période 1640-60, enfin *Nathan et David* de 1663, époque de l'exécution du tableau *David et le roi Saül*, de la collection Brédjus, à la Haye.

Formes méditerranéennes. — M. Louis Hauteœur (*La Revue de Paris*, 15 septembre-1^{er} octobre 1931), passe en revue les formes artistiques communes à tous les pays de la civilisation méditerranéenne et montre la parenté de telle ou telle autre expression

de l'art en Occident et en Orient, parenté expliquée tantôt par leur source commune, tantôt par les affinités de leur culture et de l'imagination artistique propre à chacun d'eux.

« Lorsque d'un regard, conclut l'auteur, on embrasse l'histoire des arts humains, on les voit se former sur les continents qui entourent cette mer et, telles les rivières, descendant vers elle, comme attirés. C'est d'abord un art qui se perd dans la préhistoire, qui s'apparente à l'art mycénien, qui se prolonge dans l'art scytho-sarmate, dans l'art barbare, et qui survit dans les arts populaires depuis le Caucase et la Roumanie jusqu'à la Bretagne et la Norvège. Puis c'est l'art des Egyptiens, des Assyriens, des Hittites, qui se mêle dans le monde égéen avec l'art importé de Thessalie et de Thrace. L'art romain à son tour est une combinaison de l'art grec et de l'art étrusque, encore semi-asiatique, semi-lydien. Tous ces arts se décomposent et nous voyons naître sur leurs ruines l'art byzantin, l'art copte, l'art syrien, l'art arménien, l'art musulman, l'art roman. Ceux-ci assimilent les apports de la Mésopotamie et de la Perse. Des courants entraînent vers l'Occident ces formes qui reviennent, modifiées, vers leurs pays d'origine. Le ^{xii}^e et le ^{xiii}^e siècles marquent la fin de l'hégémonie artistique de l'Orient. L'Europe a pris conscience de soi-même. Des civilisations continentales sont nées. Si l'Occident emprunte encore à l'Orient, il commence à lui restituer. La Méditerranée reste la voie de ces échanges. »

Jan Scorel ou « Zuan Fiamengo » ? — MM. F. Winkler et G. J. Hoogewerff exposent (*Oud Holland*, juillet-août 1931) des opinions contraires sur la paternité de la série des tableaux, attribués par MM. F. Winkler (*Pantheon*, décembre 1929) et Baldass (*Zeitschrift für bildende Kunst*, janvier 1930) à Jan Scorel pendant son séjour en Italie (1520-24), par M. Hoogewerff (*Oud Holland*, n° 4, 1930; cf. *G. B. A.*, janvier 1931, pp. 71-72) au peintre « Zuan Fiamengo ». M. Winkler s'oppose nettement à la dernière attribution, puisque, d'après lui, on ne connaît aucun tableau sûr et authentique de ce maître. Quelques tableaux (comme *Jean de Patmos* et le *Jeune garçon* de Bergame) que M. Hoogewerff ajoute à ce groupe sont reconnus par tous les critiques comme étant de Scorel. Certains tableaux nouveaux, comme le *Portrait* de Padoue (1524) et deux nouveaux paysages (le *Tournoi* et la *Tour de Babel* de la Ca' d'Oro de Venise) confirment, d'après l'érudit allemand, la paternité de Scorel. D'autre part, malgré les interdictions lancées par la corporation, nous savons que maints artistes étrangers ont eu leurs ateliers à Venise (Dürer, par exemple). Par contre M. Hoogewerff insiste sur les raisons politiques qui rendent invraisemblable la paternité de Jan Scorel. L'analyse stylistique de ces peintures, tout à fait différentes de celles de Scorel, conduit M. Hoogewerff aux

mêmes conclusions. L'auteur probable lui paraît bien être Zuan Fiamengo, qui travailla à Venise de 1516 à 1524. Enfin l'exemple de Dürer ne paraît pas à l'érudit hollandais bien probant, car celui-ci, étant protégé par le Doge et le Patriarche, ces conditions exceptionnelles lui ont permis de violer les prescriptions et les privilèges de la Corporation.

Une controverse à propos de l'authenticité de l'Hermès de Praxitèle. — Le numéro de juillet-septembre de l'*American Journal of Archaeology* est consacré en majeure partie au problème, souvent débattu déjà, de l'authenticité de l'Hermès de Praxitèle. On sait que le monde des savants est partagé sur ce point. M. Carl Blümel (*XI. Ergänzungsheft : Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts*, 1927) a particulièrement contribué par ses travaux à renforcer la thèse des adversaires de l'authenticité. Le fascicule que nous avons sous les yeux groupe d'une part les articles de MM. Blümel, Carpenter, Casson, qui concluent tous dans le même sens, et d'autre part ceux de Mlle G. Richter, V. Müller et W. Bell Dismoor, qui soutiennent que l'Hermès est bien une œuvre originale de Praxitèle. La discussion porte sur quelques points concrets :

Le dos inachevé de la statue prouve-t-il qu'il s'agit d'une œuvre du ^{iv}^e siècle ou d'un copiste romain ? La technique même de l'ensemble permet-elle de nous prononcer sur ce point ? Les détails qui interviennent dans ce litige sont le modelé du corps, la draperie, les cheveux, le tronc d'arbre sur lequel s'appuie le dieu, les supports adventices qui soutiennent la statue. D'autre part, la base, datant du ⁱ^{er} siècle av. J.-C., peut-elle être considérée comme ayant été exécutée postérieurement à la statue, lors de l'installation de celle-ci dans l'Héraion ?

L'examen de ces questions, discutées avec une abondance de détails, de preuves et de références, par les deux parties, permet de se rendre compte des aspects différents du problème et de sa complexité. Si l'on n'est pas amené à se prononcer pour une conclusion définitive, les arguments des adversaires de l'authenticité ne paraissent pas complètement écartés par leurs contradicteurs.

Le retable de la Reine Catholique. — M. E. J. Sanchez Cantón consacre une étude (*Archivo Español de Arte y Arqueología*, n° 17, mai-août 1930) à la série des tableaux flamands qui composaient le retable de la reine Isabelle de Castille. Quinze d'entre eux se trouvent au Palais Royal de Madrid et appartenaient à la Couronne d'Espagne. La série a été plusieurs fois étudiée, mais d'une façon incomplète, par C. Justi (*Juan de Flandes ein niederländischer Hofmaler Isabella der Katholischen* 1887, *Der Gemäldeschatz der Königin Isabella*, 1908), E. Bertaux (*Exposición hispano-francesa de Zaragoza*, 1908), J. Moreno Villa (*Boletín de la Sociedad española de excursiones — Un pintor de la Reina Católica*, 1917),

F. Winkel (*Kunstlexikon*, Thieme Becker, s. v. *Juan de Flandes*), etc. M. Sanchez Cantón résume tous les renseignements que nous fournissent à ce sujet les archives de Simancas. Notons que l'inventaire de 1505, au château de Toro, mentionne quarante-sept compositions. La plupart de celles qui nous sont connues peuvent être attribuées sans conteste à Juan de Flandes. L'auteur donne la liste des vingt-six tableaux dont les traces ont pu être retrouvées. Ce sont : 1. *Les Noces de Cana* (Juan de Flandes). — 2. *La Tentation de Jésus dans le désert* (ces deux tableaux faisaient partie de la collection des princes de Fondi, à Naples ; on ignore leur destin actuel). — 3. *Jésus dans la barque*, au Palais Royal de Madrid. — 4. *La Multiplication des pains et des poissons* (Juan de Flandes), au Palais Royal de Madrid. — 5. *Jésus et la Cananéenne* (Juan de Flandes), au Palais Royal de Madrid. — 6. *Jésus et la Samaritaine* (Juan de Flandes), au Musée du Louvre. — 7. *La Cène chez Simon le Pharisien* (Juan de Flandes), au Palais Royal de Madrid. — 8. *La Transfiguration* (Juan de Flandes), au Palais Royal de Madrid. — 9. *La Résurrection de Lazare* (Juan de Flandes), au Palais Royal de Madrid. — 10. *L'Entrée de Jésus à Jérusalem* (Juan de Flandes), au Palais Royal de Madrid. — 11. *La Cène*, collection Wellington, à Londres. — 12. *La Prière au jardin des Oliviers*, coll. particulière, à Munich. — 13. *L'Arrestation de Jésus*, au Palais Royal de Madrid. — 14. *Les outrages dans la maison de Caïphe*, au Palais Royal de Madrid. — 15. *Jésus devant Pilate*, au Palais Royal de Madrid. — 16. *Le Couronnement d'épines*, coll. Goudstiker, à Amsterdam. — 17. *Le Portement de croix*, au Musée de Vienne. — 18. *La Crucifixion*, au Musée de Vienne. — 19. *La Descente aux Limbes* (Juan de Flandes), au Palais Royal de Madrid. — 20. *L'Apparition du Christ ressuscité à sa Mère*, au Kaiser-Friedrich Museum à Berlin. — 21. *L'Apparition du Christ à sa Mère, accompagné des Patriarches* (Juan de Flandes), à la National Gallery de Londres. — 22. *Les saintes Maries au Sépulcre* (Juan de Flandes), au Palais Royal de Madrid. — 23. « *Noli me tangere* » (Juan de Flandes), au Palais Royal de Madrid. — 24. *Les Pèlerins d'Emmaüs* (Juan de Flandes), au Palais Royal de Madrid. — 25. *La Descente du Saint-Esprit* (Juan de Flandes), au Palais Royal de Madrid. — 26. *L'Assomption* (par Michel Sitium ; ce tableau se trouvait en 1904 dans la collection Quesnet, à Paris).

LIVRES REÇUS

GÉNÉRALITÉS

VASLAV HUSSARSKI. — **Le style romantique.** — Paris, Éditions du Trianon, 1931. In-8°, 153 p., 87 pl.

ETHNOGRAPHIE

SALVATOR DEBENEDETTI. — **L'ancienne civilisation des Barreales du nord-ouest argentin.** — Paris, Van Oest, 1931. In-4°, 61 p., 58 pl. (Ars Americana.)

ARCHITECTURE

ELIE LAMBERT. — **L'art gothique en Espagne** aux XII^e et XIII^e siècles. — Paris, Laurens, 1931. In-4°, 315 p., fig. et pl.

HENRI PERRAULT-DESAIX. — **Recherches sur Neuvy-Saint-Sépulcre** et les monuments de plan ramassé. — Paris, Ernest Leroux, 1931. In-8°, 104 p., fig. et pl.

SCULPTURE

KINETON PARKES. — **The art of carved sculpture**, Vol. I. Western Europe, America and Japan. — Londres, Chapman, 1931. In-8°, 240 p., pl.

H. A. DIEPEN. — **Die romanische Bauernamentik in Klosterrath** und die nord-französische bauplastische Invasion am Maas und Nieder-Rhein im letzten Dritten des XII^{ten} Jahrhunderts. — La Haye, M. Nijhoff, 1931. In-fol., 152 p., 593 gravures en 91 pl.

LOUISE LEFRANÇOIS-PILLION. — **Les sculpteurs français du XIII^e siècle.** Nouvelle édition revue et corrigée. — Paris, Plon [1931]. In-8°, 268 p., 32 pl.

O. HAN. — **Bourdelle au musée Simu.** — Craiova. Éditions Ramuri [1931]. In-8°, 36 p., 12 pl. (Collection Apollo. Musées et collections roumaines).

TUDOR VIANU. — **O. Han.** — Craiova, Éditions Ramuri [1931]. In-8°. 32 p., 24 pl. (Collection Apollo. Art roumain moderne.)

LOUIS HAUTECŒUR. — **Les Primitifs italiens.** — Paris, Laurens, 1931. In-4°, 292 p., 60 pl.

PEINTURE

CURT GLASER. — **Les peintres primitifs allemands du milieu du XIV^e siècle à la fin du XV^e.** — Paris, Van Oest, 1931. In-4°, 139 p., 104 pl.

WALTER EPHRON. — **Hieronymus Bosch.** Zwei Kreuztragungen. — Zurich, Leipzig, Vienne, éd. Amalthea [1931]. In-4°, XVIII-149 p., fig. et pl.

H. G. BEYEN. — **Andrea Mantegna** en de verovering der Ruimte in de Schilderkunst. — Gravenhage, Nijhoff, 1931. In-4°, VIII-181 p., 36 pl.

HENRIK LINDBERG. — **To the problem of Masolino and Masaccio.** — Stockholm, Norstedt, 1931. 2 vol. in-4° dont 1 de pl.

PIERRE DU COLOMBIER. — **Poussin.** — Paris. Crès [1931]. In-16, 24 p., 64 pl. (Le Musée ancien.)

ANDRÉ BLUM. — **Hogarth.** — Paris, Alcan, 1931. In-16, 152 p., pl. (Art et esthétique.)

RAYMOND RÉGAMEY. — **Eugène Delacroix**. — L'époque de la chapelle des Saints-Anges (1847-1863). — Paris, Renaissance du Livre [1931]. In-16, 16 pl.

L.-R. ANTRAL. — **Hogarth**. — Paris, Rieder, 1931. In-16, 52 p., 60 pl. (Maîtres de l'art ancien.)

JEAN-PAUL DUBRAY. — **Eugène Carrière**. Préface de Jean Royère. — Paris, Marcel Seheur [1931]. In-8°, 99 p., pl. (L'art et la vie.)

CHARLES FEGDAL. — **Félix Vallotton**. — Paris, Rieder, 1931. Petit in-8°, 56 p., 60 pl. (Maîtres de l'art français.)

LÉO LARGUIER. — **Le père Corot**. — Paris, Firmin-Didot, 1931. In-16, 212 p.

ADOLPHE BASLER. — **Derain**. — Paris, Crès [1931]. In-16, 14 p., 32 pl.

AL. BUSUIOCEANU. — **Iser**. — Craiova, Editions Ramuri [1931]. In-8°, 32 p., 24 pl. (Collection Apollo. Art roumain moderne.)

ALEXANDRE MARCU. — **Tartarescu**. — Craiova, Editions Ramuri [1931]. In-8°, 32 p., 24 pl. (Collection Apollo. Art roumain moderne.)

GRAVURE, BIBLIOPHILIE

AUGUSTO CALABI. — **La gravure italienne au XVIII^e siècle**. — Paris, Van Oest, 1931. In-4°, 75 p., 84 pl.

ANDRÉ MARTIN. — **Le livre illustré en France au XV^e siècle**. — Paris, Alcan, 1931. In-8°, VIII-173 p., 32 pl.

MOBILIER.

WALTER LOOSE. — **Die Chorgestühle des Mittelalters**. — Heidelberg, Carl Winters, 193. In-4°, 156 p., pl. (158 figures). (Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen.)

MUSÉES.

GEORGES GROSlier. — **Les Collections kmères du Musée Albert-Sarraut à Pnom-Penh**. — Paris, Van Oest, 1931. In-fol., 131 p., 50 pl. (Ars Asiatica, XVI.)

MUSÉE NATIONAL SUISSE A ZÜRICH. — **39^e rapport annuel**, 1930. — Winterthur, Imprimerie

Concordia, 1931. In-8°, 121 p., fig.

SCHOOL OF THE FINE ARTS, YALE UNIVERSITY. — **Handbook of the Gallery of fine arts**. — New Haven, Yale University, 1931. In-8°, 64 p., fig.

J.-G. MAUN. — **Wallace collection Catalogues. Sculptures**, marbles, terra-cottas and bronzes, carvings in ivory and wood, plaquettes, medals, coins and wax-reliefs. — Londres, Hertford House [1931]. In-8°, xxvi-238 p., 99 pl.

Cincinnati museum association. — **15th annual report**. — S. l. n. d., 1930. In-8°, 88 p.

REZIO BUSCAROLI. — **Agostino e Maria Mitelli**. Catalogo delle loro stampe nella raccolta Gozzadini nella biblioteca comunale dell' archiginnasio in Bologna. — Bologne, Zanichelli, 1931. In-16, 90 p., 15 pl.

Pennsylvania Museum of art. Annual report for the year ended may 31, 1931. — Philadelphie, 1931. In-8°, 93 p., pl.

BIBLIOGRAPHIE.

ETTORE VERGA. — **Bibliografia Vinciana**. 1493-1930. — Bologne, Zanichelli, 1931. 2 vol. in-8°.

MÉLANGES.

Festgabe zum siebzigsten Geburtstag von prof. Dr Hans Lehmann, direktor des schweiz. Landesmuseums. — Zurich, Schweiz. Landesmuseum, 1931. In-8°, 202 p.

Mélanges Hulin de Loo. — Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire, 1931. In-8°, ix-355 p., pl.

Wallraf-Richartz Jahrbuch. Neue Folge, Band I. — Francfort, Prestel, 1930. In-4°, 314 p., fig.

DIVERS.

VALENTIN BRESLE. — **Henry-Louis Dubly**. — Lille, Mercure de Flandre, 1930. In-16, 531 pl., fig.

FRANÇOIS D'OLAY. — **La campagne de destruction contre les monuments hongrois (1918-1930)**. — Budapest, Imprimerie de la Société Athenaeum, 1931. In-8°, 88 p., fig.

Le Gérant : F. LE BIBOUL.



Phot. Richard.

FIG. 1. — AMULETTES ANATOLIENNES. (Musée Lycklama.)

LA COLLECTION LYCKLAMA AU MUSÉE DE CANNES

Aux « Amis du Musée de Cannes ».

Du long voyage qu'il fit en Orient, au cours des années 1866, 1867 et 1868, Tinco-Martinus-François de Lycklama A Niejeholt rapporta, selon ses propres termes, « une quantité d'objets antiques, de curiosités du moyen âge oriental et des temps plus modernes ». Le baron Lycklama était né à Beetsterzwaag, en Frise, l'an 1837. Il mourut à Cannes le 7 décembre 1900. Le récit de son voyage fut publié en 1872¹ et Malte-Brun en rendit compte à la Société de Géographie de Paris².

Voyage de touriste plus que d'archéologue, de même que sa collection est celle d'un amateur éclectique, rassemblée avec aussi peu de parti pris que, malheureusement, de méthode. La notice descriptive provisoire qu'en publia, en 1871³, M. E. Massenot, secrétaire privé, auteur du classement des collections, révèle une connaissance assez imparfaite des objets, de leur caractère, de leur style. Mais on ne saurait faire grief de cette imperfection au baron Lycklama ni à son secrétaire. L'archéologie orientale est une science récente. Les données qui permettent aujourd'hui d'établir un classement étaient à peine pressenties à l'époque

1. T.-M. Chevalier de Lycklama A Niejeholt, *Voyage en Russie, au Caucase et en Perse, dans la Mésopotamie, le Kurdistan, la Palestine et la Turquie, exécuté pendant les années 1866, 1867, 1868*. Paris, Arthus Bertrand, 1872, 4 vol. in-8 j., cartes et planches.

2. Malte-Brun, *Notice sur les deux premiers volumes du voyage de M. le Chevalier Lycklama A Niejeholt*, Soc. de géographie de Paris, Bruxelles, typogr. Roussel, 1875.

3. *Musée de M. le chevalier T. M. Lycklama A Niejeholt, Notice descriptive provisoire*, par M. S. Massenot, Bruxelles, P. J. Leemans et Vanberendonck, 1871.

où ces pionniers rassemblaient, avec un zèle pieux, payé d'heureuses rencontres, tant de précieux vestiges.

On peut regretter qu'il n'ait pas décrit avec plus de précision, mesuré, et surtout énuméré, des pièces aussi diverses et mobiles que les cachets et les cylindres, les monnaies et les médailles, les statuettes et les vases. Si, d'une façon sommaire, un nom de lieu est parfois évoqué : Sidon, Bagdad, ou Babylone, nous ne savons jamais s'il désigne une provenance, et par conséquent des fouilles directes, ou, ce qui est beaucoup plus probable, un achat. Massenot groupe fréquemment sous un numéro unique des séries d'objets, sans en indiquer le nombre. Cette imprécision numérique était une imprudence. L'avenir le montra. Quant



Phot. Richard.

FIG. 2. — AMULETTES ANATOLIENNES. (Musée Lycklama.)

aux rares renseignements donnés par Lycklama lui-même, dans son ouvrage, sur ses achats ou ses découvertes, ils sont des plus vagues et ne permettent à peu près aucun recensement.

Nous savons que le Musée était installé dans une galerie spacieuse, construite spécialement en vue d'exposer au public les richesses archéologiques du baron, dans sa maison de campagne d'Eysinga, à Betsterzwaag. Nous savons également que si la notice de Massenot suit l'énumération d'un inventaire et non l'ordre d'un catalogue, les objets étaient présentés dans dix-huit vitrines, classés par provenance et par matières, et la table des vitrines placée en tête de la notice permettait de s'y retrouver. Les antiquités décrites ne formaient alors, nous dit le commentateur, « qu'une partie de celles qui doivent entrer dans la collection, le restant n'étant pas encore arrivé en Europe »¹.

1. Je suppose que ce fut à l'instigation ou à l'exemple de son ami Macé, qui venait de donner à la ville de Cannes sa belle collection d'histoire naturelle et sa bibliothèque, que le baron Lycklama conçut l'idée de sa donation. L'histoire de la collection Macé est peut-être plus triste encore que celle de la collection Lycklama. Seul un technicien pourrait l'écrire, en publiant ce qu'il en reste.

En 1877, le baron Lycklama, installé à Cannes depuis quelques années, fit à la Ville donation de sa collection. Quelles furent les conditions de cette donation et quels engagements de bonne conservation la ville de Cannes prit-elle en l'acceptant ? Il m'a été impossible d'obtenir à ce sujet le moindre document. Dans le catalogue très imparfait qu'il publia en 1897, mon lointain prédéces-



Phot. Richard.

FIG. 3. — LE MUSÉE LYCKLAMA, A CANNES.

seur Pinatel relate simplement la séance solennelle du 31 décembre 1877, au cours de laquelle le maire Girard remercia, au nom de son Conseil municipal, le généreux donateur. La collection fut installée dans le rez-de-chaussée de la Mairie de Cannes, aile Est. « La ville de Cannes, dit Pinatel, justement reconnaissante, a donné à cet ensemble le nom de Musée municipal Lycklama qu'elle a fait graver au-dessus de la porte d'entrée ». Par la suite, le baron Lycklama ajouta à sa donation des objets funéraires, parmi lesquels les grands sarcophages en plomb qui comptent entre les pièces capitales du Musée, de grandes peintures persanes du XIX^e siècle, et des séries importantes d'archéologie pré-colombienne et d'ethnographie archéologique océanienne.

Des études partielles signalèrent la collection à l'attention du monde savant. Déjà, en 1873, le commandeur De Rossi avait étudié les deux grands sarcophages

en plomb ¹. Edmond Blanc publia avec sagacité, en s'inspirant des lectures de Renan pour des monuments analogues, les seize cippes funéraires avec inscriptions grecques, provenant, comme les sarcophages, de Phénicie ². Plus tard, M. Duringe édita une luxueuse plaquette sur quatre des monuments égyptiens du Musée ³. En même temps, le colonel de Ville-d'Avray, conservateur de la Bibliothèque et des Musées, publiait un catalogue, très incomplet, très erroné aussi, des objets égyptiens ⁴.

La collection conserva son intégrité et sa bonne tenue non seulement tant que vécut le baron Lycklama, mais encore quelques années après sa mort, grâce à la pieuse surveillance exercée par sa veuve. Or, en 1923, M. Théodore Reinach, passant à Cannes, désira visiter la collection Lycklama. Il la trouva remise au Suquet, dans l'ancien château, et le désor-



FIG. 4.
CYLINDRE SUMÉRIEN.

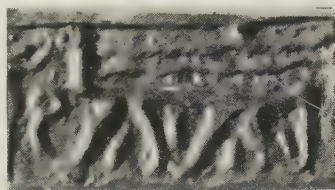


FIG. 5.
CYLINDRE SUMÉRIEN ARCHAÏQUE.

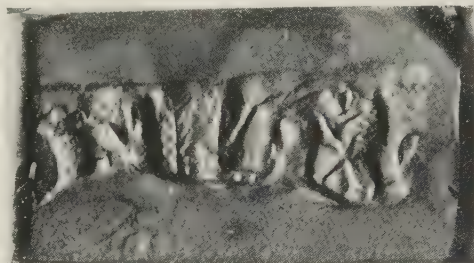


FIG. 6. — CYLINDRE SUMÉRIEN, ÉPOQUE D'AGADÉ.



Phot. Richard
FIG. 7.
CYLINDRE SUMÉRIEN ARCHAÏQUE.
(Musée Lycklama.)

dre, l'abandon, dans lesquels il la vit susciter sa juste indignation. Voici ce qu'il écrivit à ce sujet, en 1923, dans *Beaux-Arts*:

« Tous ces obstacles surmontés, et enfin arrivé au pavillon qui héberge la collection, on éprouve un vif désappointement. Aucun local ne convenait moins à une pareille destination. C'est une suite de trois ou quatre petites cellules étroites et profondes, où le jour ne pénètre que par des fenêtres exiguës. Les vitrines, disposées le long des cloisons ou entre les fenêtres, sont plongées dans une obscurité presque complète ; il est pratiquement impossible d'y découvrir, d'y distinguer, à plus forte raison, d'étudier le moindre objet, à moins de le faire sortir de sa cachette, ce qui n'est pas à la portée de tout le monde. Tranchons le mot, la collection Lycklama est enterrée.

« Un pareil état de

1. Cf. *L'Archéologie chrétienne*, 1873, n° 2.

2. *Mémoires de la Société des Sciences naturelles et historiques, des Lettres et des Beaux-Arts de Cannes et de l'arrondissement de Grasse*, tome VII, 1877-1878.

3. A. Duinge, *Étude sur quelques monuments égyptiens du Musée archéologique de Cannes* (Musée Lycklama). Lyon, H. Georg, 1907.

4. Le colonel de Ville d'Avray ne donne que 28 numéros pour 218 objets.

choses est indigne d'une ville aussi prospère, aussi éclairée, et dont le climat enchanteur attire et retient tant de milliers d'étrangers. Nous espérons qu'il suffira de le signaler à « qui de droit » pour qu'il y soit mis fin, soit par un nouveau transfert, soit par un aménagement *sérieux* des locaux actuels. »

Que s'était-il passé ? En 1920, la Municipalité de Cannes, ayant besoin de place, déménagea les collections sur lesquelles personne ne veillait plus. Elles furent transportées au sommet du Mont-Chevalier, dans quatre petites salles aux murs de bastion et aux fenêtres de prison, de l'ancien « castrum » de Cannes. Les défauts de ce local humide, sans air et sans lumière, et le manque de soins aggravèrent les dégâts commencés par un déménagement accompli sans précautions suffisantes. C'est le résultat de ce sabotage que vit M. Théodore Reinach. Mais comme ses remontrances furent vaines, comme de 1923 à décembre 1928 personne n'intervint, personne ne lutta contre l'action dissolvante



FIG. 8. — CYLINDRE SYRO-HITTITE.



FIG. 9. — CYLINDRE, SYRIE DU NORD.



FIG. 10. — CYLINDRE SUMÉRIEN D'AGADE.

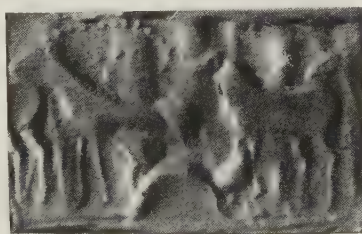
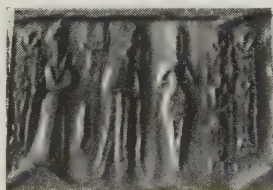


FIG. 11. — CYLINDRE SUMÉRIEN ARCHAÏQUE.



Phot. Richard.
FIG. 12. — CYLINDRE SUMÉRIEN.
(Musée Lycklama.)

du temps et du local, on peut imaginer ce qui me fut présenté comme musée, lorsqu'à la fin de 1928 je pris possession du poste de Conservateur. Aucun vestige, bien entendu, de l'ancien classement des vitrines par provenance et par matières. Les poteries pré-colombiennes fraternisaient avec les italiotes et les attiques. Les étiquettes avaient disparu ou celles qui subsistaient ne correspondaient pas aux objets. Un indescriptible pêle-mêle, un bric-à-brac honteux, étouffé d'inutilités, de poussière et de salpêtre s'entassait au hasard. Des objets brisés dont on n'avait pas rassemblé les morceaux gisaient dans des couvercles de boîtes. Des placards manuscrits évoquaient çà et là les noms pompeux de Babylone et de Sidon. C'est cela que, de 1920 à 1928, la ville de Cannes montra aux étrangers sous le nom de Musée Lycklama.

L'éminent intérêt de certaines pièces sautait pourtant aux yeux. Mais il fallait ouvrir les vitrines, sortir à l'air ces lamentables restes. Je ne conterai pas ici comment, après avoir nettoyé,

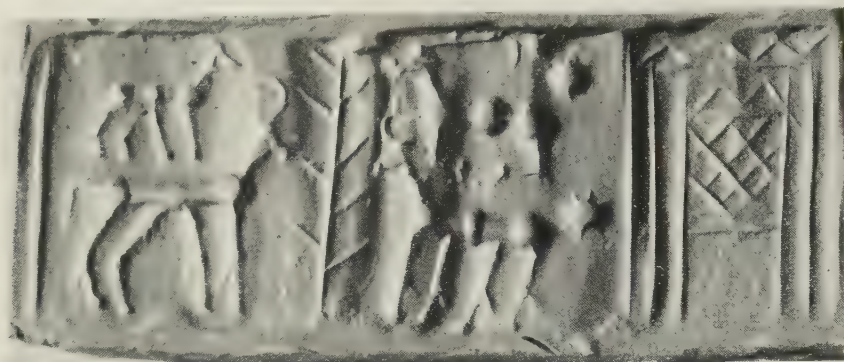


FIG. 13. — CYLINDRE SUMÉRIEN ARCHAÏQUE.

composent aujourd'hui la collection Lycklama. Ce fut le travail de deux années, amères au souvenir, car aux difficultés d'un travail auquel aucun inventaire, aucun document valable ne servait de base s'ajoutèrent les marques incessantes de l'hostilité tantôt sourde, tantôt déclarée de la Municipalité de Cannes. Quoi qu'il en soit, grâce au réconfort que je trouvai dans l'amitié que me témoignèrent les « Amis du Musée de Cannes » et au concours



FIG. 14. — CYLINDRE SUMÉRIEN ARCHAÏQUE.



Phot. Richard.

FIG. 15. — CACHET SUMÉRIEN ARCHAÏQUE.
(Musée Lycklama.)

financier qu'ils m'apportèrent pour compenser l'insuffisance de mes débours personnels¹ je pus arriver au bout de ma tâche. Les restes de la collection Lycklama sont aujourd'hui sauvés. Présentés aussi bien que me le permettaient des ressources modiques, ils sont répartis en deux Musées : à l'Hôtel de Ville, le Musée des Beaux-Arts abrite désormais l'archéologie égyptienne et l'archéologie orientale ; à l'ancien Musée Lycklama sont restées les sections persane, américaine et océanienne.

Je ne puis donner ici qu'une description très sommaire de la collection Lycklama, en suivant l'ordre méthodique selon lequel je l'ai organisée et classée. Je tiens, auparavant, à remercier ici M. le Dr Contenau dont

1. Je regrette en effet de pouvoir préciser ici que la résurrection du Musée de Cannes s'est accomplie à mes frais et à ceux de mes amis.

restauré, classé le bon et éliminé le mauvais du Musée des Beaux-Arts — qui n'était pas en reste de désordre et de crasse — j'ai nettoyé un à un, identifié, classé et décrit les trois mille deux cents et quelques objets qui

les conseils, l'autorité et la science ont permis cette renaissance. Mais celle-ci ne sera complète, utile et assurée contre un retour offensif de la barbarie que lorsque sera publié le catalogue détaillé et critique que j'ai établi, et dont la municipalité de Cannes se refuse à prendre la charge.

Dans cet ensemble très divers j'ai cru pouvoir distinguer sept catégories d'objets qui ont formé autant de sections. Elles sont fort inégales par le nombre



Phot. Richard.

FIG. 16. — HÉRACLÈS. (Musée Lycklama.)



Phot. Richard.

FIG. 17. — MASQUE DE FEMME CHYPRIOTE.
(Musée Lycklama.)

et la qualité des pièces qui les composent, mais quelques-unes pourraient encore être assez aisément complétées.

La Section des ANTIQUITÉS ÉGYPTIENNES¹, sans posséder parmi ses deux cent dix-huit pièces aucun de ces chefs-d'œuvre qui s'imposent à l'admiration unanime, renferme cependant quelques objets qui arrêtent l'attention des connaisseurs et appellent l'examen des spécialistes. Un seul monument sculpté, en pierre, à trois personnages : un homme et une femme assis, ayant entre eux un garçon-

1. Je dois des remerciements tout particuliers à M. Alexandre Varille, qui a étudié tout récemment la section égyptienne et qui m'a fort obligeamment communiqué ses notes. Dans le classement, que nous avons établi ensemble, la lecture des inscriptions et la documentation lui appartiennent.

net debout, est d'une bonne époque : le style thébain de la 18^e dynastie y est caractérisé. Les inscriptions en sont martelées avec un soin qui semble révéler non seulement le passage d'une révolution religieuse (celle d'Amenophis IV), mais la poursuite *post mortem* d'une haine personnelle, d'autant plus terrible. Toutes les statuettes de bronze, parmi lesquelles d'assez nombreux petits Osiris, sont d'époque gréco-romaine.

dants », en terre cuite téressantes, en raison portent. Il en est quatre, présence à Cannes est la dispersion invraisemblables, ces petites figures nom de « Khense-Môsè », mon », « scribe des grains dont la tombe a été retrouvée à Gurnah. Ce Khense répondants semblables nale, à Rouen, à Marcontenait tous est au Son papyrus funéraire Le Musée Dobrée de rély de Marseille se par-Deux vases « Canope », phale, datant du Nouvel par Duringe ¹, ainsi bois, d'époque saïte, projection Anastasi. Un jarres est particulièrement au nom d'Oun-Nefer, ris, sous le règne de

de scribe, objet votif, mérite également une mention, en raison de son analogie avec une pièce semblable du Louvre (n° 3018) ².

Enfin d'assez nombreuses amulettes terminent le bilan de cette section qu'il serait aisé d'enrichir. Je compte parmi les amulettes quatre-vingt-trois scarabées, en terre vernissée ou émaillée, dont quelques-uns paraissent Hyksos, mais qui pour la plupart s'échelonnent entre le Nouvel Empire et l'époque gréco-romaine. Le baron Lycklama avoue les avoir payés fort cher. Il les croyait sans doute



Phot. Richard

FIG. 18. — LE DIEU RESH. BRONZE HITTITE.
(Musée Lycklama.)

Les images de « répon- et en bois, sont plus indes inscriptions qu'elles en particulier, dont la l'un des témoignages de blable des monuments clandestins. Fort mo- rines en bois sont au « Osiris divin, père d'A- du grenier d'Amon », trouvée à Sheik Abd-el Môsè a aujourd'hui des à la Bibliothèque Natio- seille. La boîte qui les Musée de l'Ermitage. est au Louvre (n° 3070). Nantes et le Musée Bo- tagent ses cercueils. à couvercle androcé- Empire, ont été étudiés qu'un traîneau votif, en venant de l'ancienne col- sceau à marquer les ment remarquable : il premier prophète d'Osi- Ramsès II. Une palette

1. Duringe, *op. cit.*

2. Publiée par Th. Devéria, *Mémoires et fragments*, t. II, p. 255.

plus importants qu'ils ne le sont : aucun d'eux ne porte une inscription historique, ni même funéraire.

Beaucoup plus riche est la section des ANTIQUITÉS ORIENTALES. Je l'ai subdivisée en trois parties qui ne correspondent pas toujours aux classifications en usage. Si la présentation dans les vitrines obéit d'assez près à des préoccupations esthétiques, l'ordre essentiel qui y préside et les principes théoriques de groupement que suit le catalogue ne sont pas commandés seulement par les formes, mais par les affinités stylistiques qui les produites. Ainsi part tous les styles de la source archaïque ou qui relèvent de la même civilisation : akkadien, néo-babylonien, assyrien, hittite, syro-hittite, syrien, pour la Syrie ; achéménide, pour la Perse ; etc. Cent soixante-dix pièces, fort diverses : statues, cylindres, bijoux et amulettes, inscriptions funéraires, jalonnent la période immense qui s'étend de 3200 à 500 environ avant notre ère. Elles montrent la continuité des traditions religieuses, des conventions artistiques et des moyens d'échanges culturels, pendant ces vingt-sept siècles, dans l'aire de diffusion des écritures cunéiformes. Je n'insisterai pas ici sur la plus complète des séries d'objets rassemblés par le baron Lycklama, la plus rare aussi, qui aurait dû suffire à sauver sa collection de l'oubli et de l'indifférence : celle des cachets et cylindres-sceaux de style sumérien archaïque et de styles dérivés. Réserve faite pour une lacune, assez considérable il est vrai, relative à la période du premier empire babylonien, que représente un seul cylindre, on peut y suivre assez exactement l'évolution de la glyptique en Asie Occidentale pendant plus de deux millénaires. On y retrouve aussi la plupart des traditions iconographiques et des mythes en faveur.



Phot. Richard.

FIG. 19. — DÉESSE ORIENTALE. TERRE CUITE. (Musée Lycklama.)

trois pièces, fort tues, cachets, bijoux et amulettes et objets

par ailleurs une étude assez détaillée de ces objets pour n'y pas revenir ici¹.

Parmi les statuettes, j'attirerai particulièrement l'attention sur un petit bronze hittite, représentant le dieu Resh, le bras droit levé. Ce petit ouvrage admirable, vraisemblablement de la fin du 2^e millénaire, enclôt tous les caractères d'élégance et de sobriété de la statuaire hittite à cette époque. Il n'est pas aventureux, je crois, de la désigner comme un témoin des liens qu'établit entre l'Orient et l'Occident l'art qui se développa sur les plateaux anatoliens à la faveur de la



Phot. Richard.

FIG. 20. — CRATÈRE ATTIQUE. (Musée Lycklama.)

puissance hittite, et qui, descendu avec elle dans la conque fertile de la Syrie du Nord, semble y rejoindre la tradition égyptienne autant qu'il préfigure le premier triomphe de l'humanisme que marquera le génie grec. On peut rattacher à cette belle technique du bronze quelques amulettes anatoliennes représentant divers animaux et qui datent des premiers siècles du premier millénaire.

Les inscriptions sont pour la plupart des contrats ou des chartes de donation, de l'époque néo-babylonienne ou achéménide. Une seule est datée, de l'an 8 du règne de Darius. Mais seize briques de construction portent le sceau et les titres pieux de Nabû-kû-dû-ûr-ri-utsûr, ce qui permet d'inférer qu'elles étaient destinées à un temple ; une plaque d'annales porte le nom incomplet d'Assur-Natsir-Apal, fils de Tukulti-Ninib ; enfin un fragment de stèle, d'époque kassite, appelle

1. Joseph Billiet, *Cachets et cylindres-sceaux, de style sumérien archaïque et de styles dérivés du Musée de Cannes* (collection Lycklama). Extrait des *Annales de la Société scientifique, littéraire et des beaux-arts de Cannes et de l'arrondissement de Grasse*. Paris, Geuthner, 1931.

sur le profane qui violera le monument des malédictions dont, à trente-quatre siècles de là, les effets s'appesantirent sinon sur la personne, du moins sûr la collection du baron Lycklama. C'est avec une piété rétrospective à l'égard des divi-

nités vengeresses que j'ai relevé tant de restes sacrés.

Deux objets en terre cuite méritent l'examen : ce sont des fragments de bateaux votifs, de style mésopotamien de la première moitié du premier millénaire, dont l'un porte l'effigie du gisant. J'y vois une indication qu'il serait intéressant de suivre, soit quant à la pénétration des croyances égyptiennes relatives à la navigation du « double », soit peut-être quant à la survivance locale d'une tradition primitive, que nous ne connaissons pas, mais dont certains cylindres archaïques, élamites ou sumériens, semblent porter des figurations.

Le second groupe, beaucoup plus nombreux et plus divers, englobe cinq cent quarante-quatre pièces dont on peut rapporter l'inspiration, les motifs et la technique au système général de civilisations dont la Grèce est le centre et le sommet.



Phot. Richard.

FIG. 21.
APHRODITE. BRONZE GRÉCO-ROMAIN.
(Musée Lycklama.)

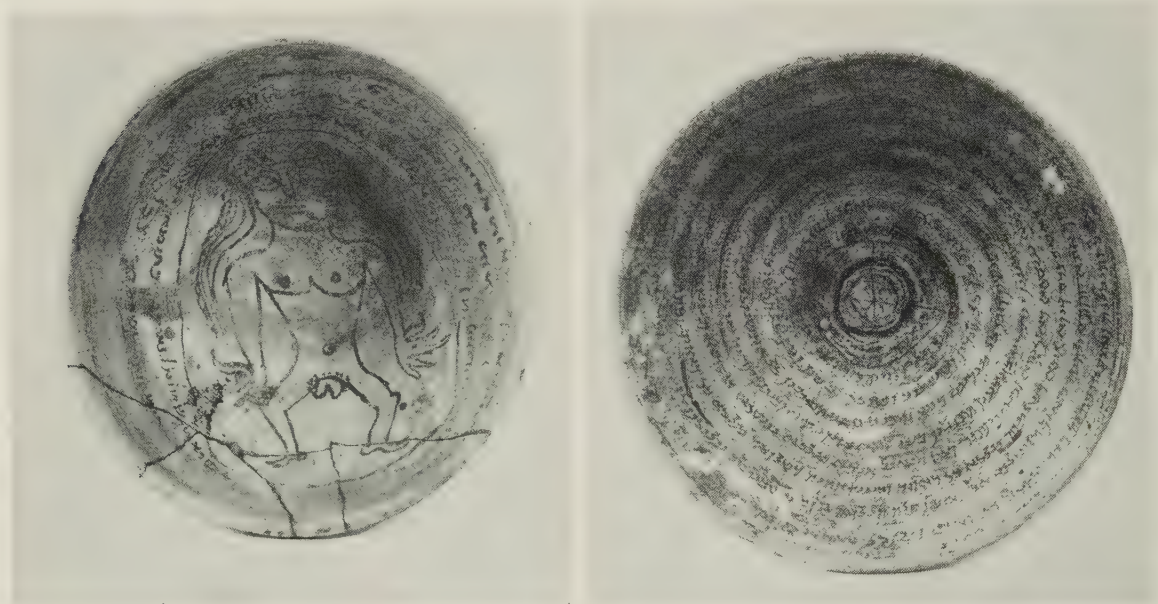


Phot. Richard.

FIG. 22.
APHRODITE. BRONZE GRÉCO-ROMAIN.
(Musée Lycklama.)

Antérieures à l'hellénisme, contemporaines de son apogée ou postérieures à sa diffusion, elles illustrent la formule hellénique, depuis le pourtour nord-oriental de la Méditerranée et la Mer Noire jusqu'au désert d'Arabie et au Golfe Persique. Je dis bien « la formule hellénique », car de ce triomphe de la raison libre que fut la grande période grecque, nous n'avons point à Cannes, sauf dans quelques vases, de trophées bien certains. Quelques vases égéens et des poteries chypriotes marquent

l'aurore orientale de cette civilisation, et dans tout le reste : statues et fragments sculpturaux, statuettes, cachets, bijoux, inscriptions, objets funéraires et vases, nous suivons surtout les variantes orientales de cet universalisme, à la veille de son déclin ou au moment de sa dispersion. Les styles céramiques de l'Ionie, de Corinthe et d'Athènes, et leurs imitations italiotes importées, s'ils occupent le centre esthétique et géographique de cette section, y sont bien moins nombreux, il faut le dire, que les vestiges variés de l'art du Pont, de Pergame, de la Syrie et



Phot Richard.

FIG. 23 ET 24. — COUPES MANDAÏTES. (Musée Lycklama.)

de la Phénicie, de la Mésopotamie et de l'Égypte alexandrine. Ce sont donc bien des antiquités orientales d'inspiration grecque, et non des antiquités grecques, sauf à titre de rares témoins. Je leur ai annexé, comme une suite naturelle aussi bien les produits de ces styles influencés par la conquête romaine que ceux, à peine différenciés par l'apposition, la surcharge, pourrait-on dire, du symbole des premiers temps du christianisme et de la grande dispersion judaïque, enfin la série des cachets sassanides, où, sous un formulaire de style encore hellénistique, nous voyons reparaître des conventions, une iconographie et des symboles qui sont la survivance des plus anciens foyers de l'antique Orient.

Il convient d'insister sur certaines des pièces de cet ensemble très divers. La statuaire n'y compte aucune figure complète. Deux belles figures féminines drapées, l'une assise, statue funéraire de pleureuse ou de Déméter, l'autre debout, d'allure fière, ont été amputées, au ciseau, de leur tête et de leurs mains. Ce sont des Sidoniennes, tandis qu'un fragment de bas-relief, où l'on voit un chasseur de

type négroïde saisissant un cerf, me semble inspiré par le style de Pergame. Mais c'est parmi les têtes isolées et les statuettes que nous trouvons les pièces les plus rares. A un masque archaïque d'Héraklès, coiffé du mufle du lion, rude et sobre (vii^e-vi^e siècle), répond en majesté olympienne un Dionysos barbu, coiffé de pampres, effigie tardive façonnée en sommet d'Hermès. L'art chypriote du vi^e siècle imprègne d'un sourire pré-bouddhique la grâce émouvante d'un masque de femme en pierre tendre. De très nombreuses têtes d'époque gréco-romaine et romaine, en pierre, en marbre, en gypse, en stuc, en terre cuite, mériteraient d'être citées ou reproduites. Leurs coiffures sont caractéristiques de la mode du Pont, d'Alexandrie ou de Syrie. Plusieurs ont un charme réel qu'une présentation moins pauvre permettrait de mettre en valeur.

Non moins riche et variée la série des statuettes présente, plus ou moins intactes, des figurines de divinités, entre autres trois types très différents de l'Aphrodite unique : l'un syrien, le second hellénique, le troisième romain, des représentations de l'art civil ou domestique : femmes drapées, joueuses de tympanon, petits cavaliers, enfants ; et de petits animaux : lions, taureaux, béliers, oiseaux. Enfin quelques objets votifs : seins, mains, rappellent la piété fameuse de l'Orient et la prospère renommée de ses sanctuaires à miracles.

J'ai dit plus haut l'intérêt des cachets sassanides ; quelques beaux exemplaires de la glyptique gréco-romaine illustrent également les matières choisies : marbre, onyx, serpentine, jaspé, rubis, cornaline ou grenat. Quelques bijoux, des bibelots, des amulettes proviennent de la Phénicie, de Palmyre et de la région mésopotamienne. Je n'insisterai pas sur les cippes funéraires, publiés par Ed. Blanc, dont les inscriptions révèlent certains noms nettement orientaux. Mais, parmi les objets consacrés à la mort, il en est qui méritent une plus longue attention. Ce sont : un masque funéraire en or, et, particulièrement, trois sarcophages en plomb, dont celui d'un enfant, et des plaques de plomb provenant de sarcophages. Le sarcophage d'enfant présente une décoration assez simple de perles allongées disposées en losanges. Les deux grands sarcophages étaient considérés par Lycklama comme les pièces les plus importantes de sa collection. L'un est approximativement rectangulaire, l'autre trapézoïdal. Ils sont décorés pareillement d'une double frise moulurée, de pampres, de vases ansés, de cratères où boivent des colombes, et de têtes féminines sous des rinceaux. Une succession de losanges allongés, faits de perlettes où sont encloses des rosaces, occupe l'entre-deux des frises, sur les côtés, ainsi que les couvercles. Les motifs, empruntés à la symbolique dionysiaque, sont répétés identiquement sur les deux sarcophages, dans les mêmes dimensions. Mais celui des deux sarcophages qui affecte la forme d'un trapèze porte en outre, sur le couvercle et sur les flancs, le monogramme du Christ entouré de l'abréviation rituelle IXOYC , et la représentation d'un porche de basilique. Ce dernier motif se retrouve au chevet du sarcophage dont le pied porte l'effigie du défunt, tandis que le sarcophage païen présente à l'une de ses extrémités —

l'autre est mâchée et en morceaux — une effigie un peu confuse de personnage casqué tenant une corne d'abondance et, vraisemblablement, un fléau. La surcharge



Phot. Richard.

FIG. 25. — COUVERCLE
DE SARCOPHAGE CHRÉTIEN.
(Musée Lycklama.)

du motif chrétien me paraît évidente. C'est pourquoi, contrairement aux conclusions de De Rossi, et m'appuyant sur la similitude du décor, je crois voir dans ces deux sarcophages des œuvres non seulement contemporaines, sans doute, du début du iv^e siècle de notre ère, mais encore des produits du même atelier. Le fait que le baron Lycklama les a découverts dans les mêmes parages, aux environs de Sidon, me semble fortifier cette hypothèse. Car son récit de voyage, par un heureux hasard, nous donne l'indication du lieu de la découverte. Il est aisé de voir quel intérêt présentent ces monuments pour l'étude de l'origine ou de la filiation des symboles chrétiens, et la constatation de la parfaite simultanéité et de la communauté d'exploitation industrielle et commerciale des deux rites. Les plaques de sarcophages ne sont pas moins captivantes. Les motifs en sont des Charites, enlacées et nues, d'une plastique très pure, et des génies ailés (Hypnos, Thanatos, Psyché, ou des Anges) dans un encadrement de pampres.

La série des vases étend sa chronologie du xve siècle environ avant notre ère à la fin de la période romaine. Les industries orientales ou grecques et les dérivées de celles-ci y sont à peu près toutes représentées. Les pièces les plus importantes sont tout d'abord deux petites cruches, un flacon et un petit vase à bec, de style égéen de la deuxième industrie du bronze, à décor incisé, et onze cruches, cratères, et écuelle des deux styles chypriotes des industries du fer, à bandes horizontales et à motifs d'étoiles et de cercles sur la panse. Mais si leur intérêt n'échappe pas aux spécialistes, le simple amateur est plus sensible aux produits plus éloquents de l'industrie grecque : coupelles corinthiennes à décor naturel, lécythes ioniens à larges décors, amphores et lécythes attiques à figures noires, cratères, amphores

à colonnettes, pélikès, lécythes à figures rouges et à figures noires sur fond blanc, skyphes, aryballes, coupes, œnochoés à palmettes, ou sans décor. Les gourdes,



Phot. Richard.

FIG. 26. — SARCOPHAGE DE PLOMB. (*Musée Lycklama.*)

les flacons, les pots séleucides et gréco-romains se succèdent avec plus de banalité. Parmi les objets de basse époque, il faut citer, pour la curiosité, deux coupes mandaites dont l'intérieur est couvert d'inscriptions en caractères araméens, probablement du type prophylactique ou propitiatoire, de celles qu'on traçait assez légèrement pour que l'eau les dissolve et que le fidèle en puisse absorber avec elle la vertu tirée de la magie des formules.

Les lampes ne sont guère moins nombreuses. Quelques-unes sont en bronze, la plupart en terre cuite. Elles appartiennent aux formes en usage dans la Babylonie, l'Asie Mineure et la Syrie. L'une d'elles est athénienne. Mais il en est déjà qui, de même que certains vases, nous amènent à l'extrême fin de la période où l'on peut encore parler d'antiquités orientales et d'inspiration hellénistique, au début de la conquête arabe.

Des objets appartenant à cette période (ils sont au nombre de vingt-deux),



Phot. Richard.

FIG. 27. — SARCOPHAGE DE PLOMB. (*Musée Lycklama.*)

j'ai cru devoir constituer un troisième groupe, qui comprend quelques vases, des lampes, des amulettes. Ce groupe forme dans l'espace, mais non dans le temps, car la lacune est vaste, transition avec la III^e Section de la collection Lycklama consacrée à l'ART ET A L'ETHNOGRAPHIE DE LA PERSE et des pays voisins dont les styles sont apparentés : Kurdistan et Caucase. Quatre cent cinquante-huit



Phot. Richard.

FIG. 28. — PÉDALES D'ÉCHASSES CÉRÉMONIELLES. ILES MARQUISES. (Musée Lycklama.)

pièces le composent : armes et pièces d'armures, des XVII^e et XVIII^e siècles, en acier damasquiné d'or et d'argent, où quelques turquoises évoquent les pierres précieuses qui les ornaient ; des pièces de harnais en bois et cuir ouvré ; des coffres et coffrets en bois et carton peint sur préparation de pâte, ou en métaux divers, certains avec une marqueterie d'ivoire et d'or ; des objets domestiques : plats, coupes, vases, kalyans, en faïence ou en verre, en cuivre et en argent ; des bijoux, plaquettes d'émail, amulettes et colliers ; des vêtements du XIX^e siècle, des pièces de parure et des bibelots divers. La peinture y est représentée par un grand nombre de petits cartonnages peints : allégories, scènes de combats, fleurs ou figures princières, dont un petit nombre seulement sont de bonne époque et de bon style, et par quelques grands tableaux qu'il conviendrait de publier un jour : les uns sont des portraits de princes et de princesses du début du XIX^e siècle ; les autres, purement décoratifs, représentent des jardins et des natures mortes de fruits. Les objets de

cette section sont parmi ceux qui ont le plus souffert. La rouille avait rongé les cottes de mailles, terni les lames et les casques. L'humidité a fripé les étoffes ; mais les cartonnages et les coffrets surtout ont pâti de la main des hommes : de larges étiquettes, fixées à la colle forte, y ont causé d'irréparables dégâts.

Telle fut, en y comptant les monnaies dont je parlerai plus loin, la première collection du baron Lycklama. Elle suffirait à sa gloire et à celle d'un musée provincial où l'on aurait su en comprendre à temps l'importance. Plus tard, et à la suite de circonstances qui me sont demeurées inconnues, le baron y incorpora deux lots importants et fort rares, l'un de petites sculptures et de poteries de l'Amérique pré-colombienne, l'autre d'objets fort divers d'un art océanien qu'on peut déjà qualifier d'archéologique. Ces deux sections ne sont ni les moins attirantes ni les moins belles d'un ensemble que l'exiguïté des locaux nous a contraint à diviser. Seules, avec l'ethnographie persane et les monnaies, elles occupent encore le pitieux local dont Théodore Reinach déplorait l'insuffisance. Mais ce local, tout comme celui de la Mairie, a été aéré, éclairé et débarrassé de trop nombreux « crocodiles » ; les objets, classés et groupés, s'y détachent sur des fonds de vitrines étudiés pour leur faire rendre le maximum d'effet. Je passerai un peu plus rapidement sur ces séries dont les reproductions suffisent à montrer la qualité.

La section d'ARCHÉOLOGIE AMÉRICAINE comprend cent quatre-vingt-dix pièces. Elle est précédée, si l'on peut



Phot. Richard.

FIG. 29. — BUSTE EN BOIS DUR, ILES MARQUISES. (Musée Lycklama.)

dire, d'une petite collection de pointes de flèches, de grattoirs et de haches, méso-lithiques et néolithiques, provenant de divers gisements de l'Amérique septentrionale. A celle-ci appartiennent encore les sculptures en pierre et en terre cuite et les poteries du Mexique. Les premières sont de la plus grande variété et certaines d'une rare beauté. Un admirable masque en diorite n'est pas sans évoquer — rapprochement qui n'est pas nouveau — certaines sculptures archaïques chinoises, cependant que des figurines de terre cuite rappellent les « grotesques » de la Grèce et de Rome. Les poteries, par contre, sont dépassées en variété de formes et en luxe décoratif par celles de l'Amérique centrale. Les styles du Guatemala, du Yucatan, de Costa-Rica et d'Haïti y rivalisent de trouvailles audacieuses. Un vase guatémalien, à décor rouge et blanc, dont les supports sont deux figures anthropomorphes opposées, est une des pièces les plus rares. Des statuettes en pierre et en lave, en bois et en terre cuite, des plaques de pierre, des mortiers plats, à broyer le maïs, sculptés en figures d'animaux, attestent la sûreté et le sens décoratif des artistes guatémaliens.

On connaît l'étonnante fertilité d'imagination des potiers chimus dont les terres noires et les rouges affectent toutes les formes, toutes les combinaisons d'attitudes et d'espèces, humaine et animales. Elles sont représentées au Musée de Cannes par de bons spécimens, dont quelques-uns même sont excellents. Il y a en outre des pièces plus rares, à décor de style du Haut-Pérou, d'époque incasique, ainsi que quelques statuettes de basalte, des bijoux et objets de parure.

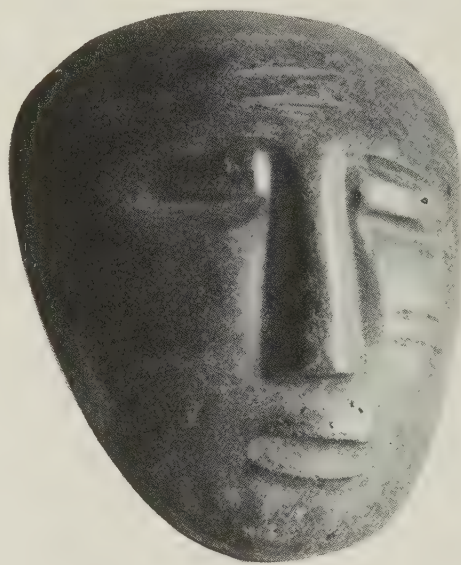
L'ART ET L'ETHNOGRAPHIE ARCHÉOLOGIQUES DE L'OCÉANIE sont représentés par trois cent cinquante pièces, de valeur et d'importance inégales. Nombre de modèles de pirogues, de pièces de filet, d'armes même, sont des « articles de navigateur ». Mais la plus grande partie de la collection est pure. Le style des îles Marquises y est particulièrement fréquent et d'antique aloï. Telles massues cérémonielles ou usuelles, telles pédales d'échasses cérémonielles (et il en est une importante série), une couronne de grand chef, des ornements d'oreilles en ivoire sculpté, des étoffes, des ustensiles domestiques ou de pêche, et ces ornements de combat faits d'ossements et de chevelures, enfin quelques statues entières de divinités et un admirable buste, imposent un respect étonné et tant soit peu craintif. Le style ornemental obéit à des préoccupations iconographiques qui découlent nettement du rituel symbolique. Non moins belles, non moins parfaites de métier, les massues, les pagaies, les lances des Fidji, des Tonga. Les bâtons de chefs ou les objets votifs d'Hawaï, de Tahiti et de Nouvelle-Zélande présentent un raffinement décoratif auquel s'opposent la rudesse des armes et des objets agricoles des Nouvelles-Hébrides, des Salomon et de l'Australie. Certaines de ces pièces sont aujourd'hui et depuis longtemps introuvables. Leur bois impérissable, leur ivoire, leur nacre, leurs teintures végétales ont résisté au mépris des hommes et au temps. J'y ai annexé quelques armes, des vanneries et divers accessoires de costume d'industrie malaise et arabo-malaise.

Je sens, en arrivant au terme de cette nomenclature, ce qu'elle a de sec, d'incomplet, d'insuffisant, ce qu'il y faudrait ajouter ; et certains objets dont je n'ai rien dit se lèvent dans mon souvenir avec un visage de reproche. Je dois passer plus vite encore sur la sixième section : celle des MONNAIES ET MÉDAILLES. Ses onze cent dix-neuf pièces ne représentent plus la totalité de la donation. L'indication numérique donnée par Massenot nous oblige à constater un appréciable écart. Disons, sans insister, que les monnaies d'or sont devenues rares, ainsi que celles d'argent et que le bronze à peu près seul fixe les effigies rassemblées par Lycklama au cours de son voyage d'Orient ; monnaies grecques et hellénistiques, parthes (Arsacides), sassanides, romaines et byzantines. L'Europe est entrée plus tard dans la collection, avec des monnaies et des médailles dont la chronologie, fort incomplète, s'étend de l'époque carolingienne jusqu'à nos jours.

Une septième section m'a semblé nécessaire pour rassembler les trente-cinq pièces de bronze, gauloises ou gallo-romaines, armes, vases et parures. Logiquement elles devraient être rattachées à une section d'antiquités nationales, dont la salle, très insuffisante, consacrée aux produits des fouilles régionales, pourrait être l'amorce.

La collection comprend encore quelques objets isolés, canadiens, madécasses, et des curiosités un peu indignes d'elle : roses de Jéricho et dents de poisson-scie, bibelots modernes, plus ou moins exotiques, souvenirs de voyage, résultats d'une générosité qui sait mal se défendre. De telles faiblesses — elles sont rares — ont leur excuse sentimentale, et je ne sais si le plus pur des archéologues n'en rapporte pas, malgré lui, de semblables preuves dans ses bagages.

Au reste, cela même contribue à donner à la collection Lycklama son caractère et à la situer dans son époque. Elle est le type des collections formées sans direction scientifique par un esprit généreux, sympathique, à tendances encyclopédiques et à curiosités multiples. Telle qu'elle nous apparaît aujourd'hui, diminuée et mutilée, elle est riche pourtant d'objets rares et d'une découverte difficile. Enfin, par certaines de ses catégories, elle est fort en avance sur les recherches de son temps : en particulier par ses antiquités américaines et océaniques.



Phot. Richard.

FIG. 30. — MASQUE EN DIORÈTE. MEXIQUE.
(Collection Lycklama.)

Mais c'est aux antiquités orientales dont la continuité est si étonnante, que j'ai voué le plus ardent de mon activité. Sur elles j'avais édifié un bel espoir. J'y avais vu, sans trop me leurrer, je crois, quant à leur valeur, l'amorce d'un grand musée historique des civilisations méditerranéennes et de l'Asie Occidentale, qui sont nos « mères ». Et parce qu'elles se trouvent à Cannes et que cette ville est devenue une sorte de capitale cosmopolite de la Méditerranée, j'avais cru à la fécondité de cette rencontre unique. Je ne fus pas le seul. Les Amis du Musée de Cannes, dont le zèle amical et la générosité furent longtemps mon refuge, le crurent avec moi. Tout était prêt à naître et le musée rêvé serait aujourd'hui une active réalité, si la Municipalité de Cannes n'avait pas opposé à notre programme désintéressé l'étonnant parti pris d'une tenace intransigeance.

Joseph BILLIET.





LES PORTES DU TRÉSOR DE SAINT-BERTIN

Au mois de février 1903, j'ai soumis à l'Académie des Inscriptions un long travail qui, grâce à l'intérêt dont l'honora Robert de Lasteyrie, a trouvé place, avec une très riche illustration, dans le tome XI (1904) des *Monuments et Mémoires*¹. La thèse que j'y soutenais peut être rappelée ici en quelques lignes. En avril 1901, j'avais découvert par hasard, à la Bibliothèque, alors impériale, de Saint-Pétersbourg, un manuscrit encore ignoré des *Grandes Chroniques*, orné de très belles miniatures ; il avait été offert par Fillastre, évêque de Toul et abbé de Saint-Bertin à Saint-Omer, au duc de Bourgogne, Philippe le Bon, vers 1457. Je crus pouvoir affirmer, par comparaison des grandes miniatures avec les petits tableaux attribués par Mgr Dehaisnes à Simon Marmion, peintre et miniaturiste, que cet admirable volume avait été illustré par le même artiste amiénois, qui travailla depuis 1458 à Valenciennes et fut protégé par Fillastre d'abord, puis par la maison ducale de Bourgogne. Comme il n'y avait de signature ni sur les dix petits tableaux, passés depuis de la collection du prince de Wied au Musée de Berlin, ni sur les miniatures, mon hypothèse se heurta d'abord à quelque résistance ; même Paul Durrieu pensa quelque temps que l'illustrateur des *Grandes Chroniques* était Hennecart, miniaturiste dont la seule œuvre certaine est très faible², plutôt que Marmion, célébré comme « prince d'enluminure » par Lemaire de Belges. Mais comme j'avais accumulé beaucoup de probabilités en faveur de mon opinion, elle a fini par être acceptée par tous les historiens de l'art franco-flamand au xv^e siècle, et peut être considérée désormais comme établie.

Peu après ma publication, un élève de M. Friedlaender, M. Winkler, se rendit à la Bibliothèque de Bruxelles, et trouva parmi les manuscrits à miniatures des ducs de Bourgogne, conservés en grande partie dans ce dépôt, plusieurs belles illustrations de la même main³. D'autre part, M. Hénault, archiviste de Valenciennes, publia dans la *Revue archéologique* de 1907 deux longs articles, fondés sur des pièces d'archives, qui apportaient des détails nouveaux, ignorés de Mgr

1. Un résumé de ce travail a paru dans la *Gazette* des 1^{er} avril et 1^{er} juillet 1903, pp. 265-278, 53-63.

2. Voir Winkler, *Flämische Buchmalerei*, p. 69.

3. Id., *Belgische Kunstdenkmäler*, I, p. 247 ; *Jahrb. der preuss. Kunstsamml.*, 1913.

Deshaisnes, sur Marmion et sa famille. C'était une lignée d'artistes. Le père de Simon, Jean Marmion, peintre et tailleur d'images, mentionné d'abord en 1426, peignait encore à Valenciennes en 1473. Deux de ses fils, Simon et Mille, furent peintres. Simon mourut en 1489 ; son frère travaillait encore à Abbeville en 1499. Simon avait aussi une fille, Marion, dite *Marmionne*, qui, au témoignage du même Lemaire de Belges, se rendit célèbre comme miniaturiste elle mourut en 1505.



FIG. 1. — RETABLE DE SAINT-BERTIN. Réception d'un seigneur par un pape. (Musée de Dijon.)

Phot. Vizzavona.

La veuve de Simon épousa, avant 1491, un peintre flamand bien connu, Jean Prévost¹. Une sœur de Simon épousa un Jean Clauwet, dont le fils, Michel Clauwet, fut peintre à Valenciennes. Il est donc certain que la famille de Simon Marmion était encore active dans les premières années du xvi^e siècle, après quoi les textes font défaut ; mais nous verrons plus loin qu'une hypothèse

1. Hénault,
Rev. archéologique,
1907,
II, p.
113.



FIG. 2. — RETABLE DE SAINT-BERTIN. Bertin et Momelin abordent à Sithiu. (Musée de Dijon.).

Phot. Vizzavona.

séduisante la rattache aux peintres fameux du nom francisé de Clouet.

Dans mon mémoire de 1903, m'appuyant sur des articles publiés par la *Société des Antiquaires de Morinie* depuis 1893, j'avais posé un petit problème



Phot. Vizzavona.

FIG. 3. — RETABLE DE SAINT-BERTIN. Translation des reliques de saint Bertin. (*Musée de Dijon.*)

accessoire, dont j'étais alors et me déclarais incapable de fournir la solution. Je l'ai trouvée depuis, et c'est l'objet de mon article. Voici sous quel aspect il se présente.

Le retable de l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer, déjà admiré au *xvii^e*

siècle par Rubens, était une œuvre à la fois d'orfèvrerie et de peinture. L'orfèvrerie disparut pendant la Révolution, où l'abbaye de Saint-Omer fut fort maltraitée¹.



Phot. Vizzavona.

FIG. 4. — RETABLE DE SAINT-BERTIN. Embarquement de Bertin et de Momelin. (Musée de Dijon.)

1. Le 2 septembre 1793, on brûla sur un bûcher à Saint-Omer une quantité de tableaux, de tapisseries, etc., enlevés aux églises et aux couvents (Deschamps du Pas, *Histoire de Saint-Omer*, Arras, 1880, p. 121).

Les volets peints, formant douze petits tableaux, d'une exécution très fine, se trouvèrent plus tard, au nombre de dix, sans qu'on connaisse leur destin sous l'Empire, dans la collection du roi de Hollande, où ils étaient attribués à Memling. Retirés de la vente de la collection royale par sa famille, en 1850, parce qu'ils n'atteignirent pas un prix jugé suffisant, ils passèrent ensuite, par héritage, au prince de Wied, qui les céda, en 1905, au Musée de Berlin. Jusque là, seul Mgr Deshaisnes avait pu en obtenir deux photographies partielles, qu'il publia en 1892 dans son beau livre sur le Retable de Saint-Bertin et Simon Marmion. Outre les dix petites peintures qui sont à Berlin, il y en a deux à la National Gallery, qui proviennent de la collection française d'Édouard Beaucousin ¹.

Mais il n'y avait pas, dans cette riche abbaye, que le retable. Il y avait une grande *Crucifixion* qui reparut, vers 1890, sous le nom de Memling, dans la collection Kums d'Anvers. Lors de la vente de cette collection, ce beau tableau passa dans celle de feu Johnson, à Philadelphie, où il porte aujourd'hui le nom de Marmion. Il y avait aussi deux grands panneaux qui furent conservés quelque temps à l'hôtel Bullion et vendus à Paris en 1823. De cette vente, il existe un catalogue sommaire, où ces panneaux sont désignés ainsi : « Deux tableaux capitaux, de forme cintrée par le haut ; ils proviennent de l'abbaye de Saint-Bertin et représentent divers événements de la vie de ce saint. Bois. Haut., 84 pouces ; larg. 42. »

Ces panneaux sont tout différents, tant par leur forme cintrée dans le haut que par leurs dimensions, de ceux qu'on conserve depuis 1905 à Berlin, et dont les dimensions sont de 1 m. 46 sur 0 m. 57. En 1896, Charles Revillion publia, dans les *Mémoires de la Société des Antiquaires de Morinie* ², des extraits d'une notice manuscrite, probablement rédigée en vue de la vente ; il en ressort que ces panneaux « servaient à cacher le trésor de Saint-Bertin ». La notice atteste que les deux volets « forment une porte cintrée, dont la hauteur est de 7 pieds, et la largeur de 6 ; ils sont, y est-il dit, entièrement couverts de peintures ; ils présentent quatre tableaux principaux et 64 petits tableaux en forme d'encadrement ³, de quatre pouces de large, qui complètent toute la composition ; tout y est de la plus belle conservation, grâce aux soins des religieux qui les couvraient toujours d'un rideau. » La notice décrit ensuite, avec plus de phrases vides que de détails, les quatre grandes compositions relatives à la vie de saint Bertin et à la fondation de l'abbaye. Bien que ces descriptions concordent, sur certains points, avec les peintures du retable, il est certain qu'elles ne s'y appliquent pas. « Il paraît donc, écrivais-je en 1904, que les *tableaux capitaux* vendus à Paris en 1823 ne provenaient pas du retable, mais que c'étaient les volets du trésor de saint Bertin. Que sont devenus ces tableaux ? Il m'a été impossible d'obtenir aucune information à ce sujet. »

1. Voir *Rev. archéol.*, 1906, II, p. 192, sur l'histoire de cette belle collection.

2. *Mémoires*, t. XXII.

3. Ce chiffre de 64 tient compte des décorations et arabesques qui séparent les tableautins.

Je suis renseigné maintenant, ou plutôt je suis certain d'avoir réussi à identifier ces panneaux disparus avec deux de ceux qui sont entrés récemment, sans état civil, au Musée de Dijon.

grâce à un intéressant
le Dr Dard, en 1916,
Dijon une col-
bleaux pri-
tenait de
père, le

Nos lecteurs savent déjà,
article de M. Réau, que
légua à la ville de
lection de ta-
mitifs qu'il
son beau-
baron



Phot. Vizzavona.

FIG. 5. — VOLETS DU RETABLE DE SAINT-BERTIN. (Musée de Dijon.)

Pichot-Lamabilais (1820-1869) ¹, fils lui-même d'un colonel du génie sous le

1. Il était peut-être parent du baron Dard, qui possédait, vers 1800, une riche bibliothèque artésienne (Deschamps du Pas, *Histoire de Saint-Omer*, 1880, p. 11).

Premier Empire, qui paraît avoir acheté ces tableaux alors que la spoliation de

tant de couvents et d'églises avait jeté sur le marché des œuvres d'art de tout genre. La collection Pichot s'était encore accrue de quelques pièces vers 1848. C'est à peu près tout ce qu'on en sait, et les tableaux légués à Dijon sont dépourvus de toute indication de provenance. Un procès, qui dura jusqu'en 1922, puis l'insuffisance des locaux du musée, empêchèrent longtemps de les montrer au public. Cette situation regrettable a pris fin, et M. Réau a pu publier une première notice à ce sujet dans la *Gazette* de décembre 1929 ¹.

Un juge aussi compétent devait nécessairement être intéressé par les deux grands panneaux cintrés dans le haut qu'il a reproduits avec la légende : « École du Nord de la France. Scènes de la légende d'un saint. » Il s'agit, sans doute possible, de saint Bertin, comme suffirait à le prouver (en haut, à droite) la scène initiale de l'embarquement du saint et de son compagnon Momelin dans une barque sans rames ni voiles, abandonnée à la protection divine et au caprice des flots ².

Ces panneaux avaient d'abord été attribués, sans aucune vraisemblance, aux frères Dünwegge, peintres westphaliens, qui vécurent surtout d'emprunts aux écoles flamandes du xve siècle. M. Réau, bien qu'ignorant la vente de 1823 et ce qui a été exposé ci-dessus,



D'après l'héliogravure de Dujardiu.

FIG. 6. — RETABLE DE SAINT-BERTIN.

Panneau conservé à la Haye.

Saint Bertin accueilli par saint Omer.

apprécia très justement le style de ces œuvres. « J'y verrais très volontiers,

1. L. Réau, *Gazette des Beaux-Arts*, 1929, II, p. 337.

2. *Angelico ministerio navis impellitur* (*Acta Sanct.*, 5 sept., p. 561); *navis sine gubernatore nec remige* (*ibid.*, p. 582). L'eau est celle d'un grand marais formé par la rivière Aa (*in spatioso stagno navigantis*; *super Agnionam fluvium*, *ibid.*)

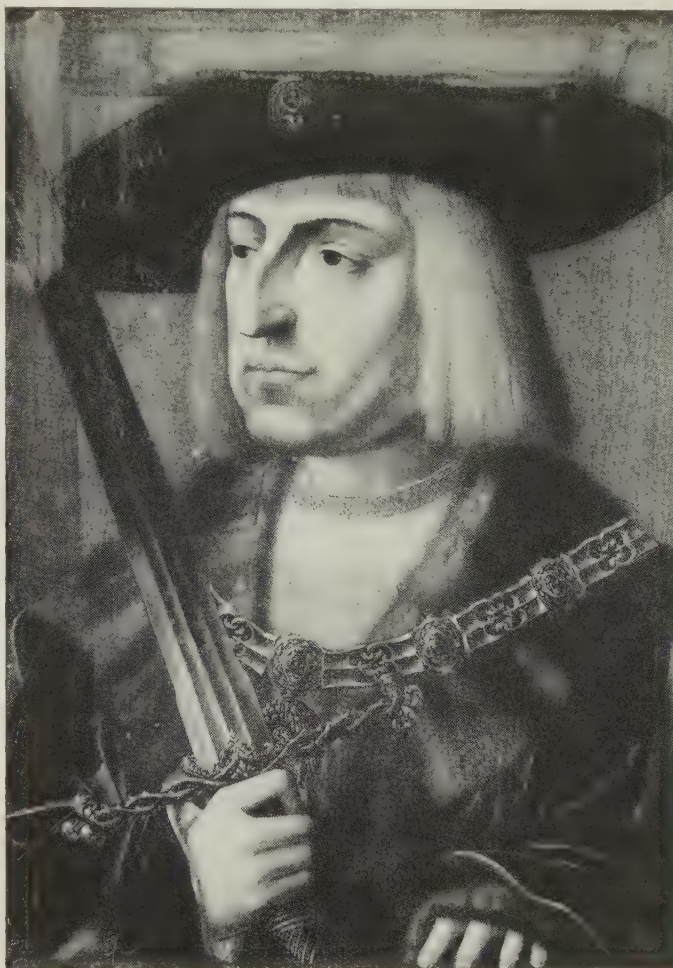
écrivait-il, une production de cette école si féconde et encore si imparfaitement connue du Nord de la France, qui s'est épanouie à Amiens et à Douai, patries de Simon Marmion et de Jean Bellegambe. Il est impossible de ne pas être frappé des ressemblances qui existent entre l'épisode du débarquement des moines et certaines scènes de la légende de saint Bertin, attribuées à Simon Marmion. Le fait que la dame de qualité que l'on voit debout au premier plan, dans la scène de la translation des reliques (en bas, à gauche), est vêtue d'une robe fleurdelysée, peut être invoqué à l'appui de l'hypothèse d'une origine française de ces peintures. » M. Réau dit que la légende figurée sur les quatre plus grands panneaux n'a pu encore être précisée, et parle, à ce propos, d'un rébus iconographique ; mais il était lui-même bien près de la solution en invoquant le souvenir de saint Bertin.

Malheureusement, si les deux premières scènes trouvent leur explication dans les vies de saint Bertin publiées par les Bollandistes, il n'en est pas de même des deux autres, qui semblent plutôt se rapporter à l'histoire ultérieure de l'abbaye fondée par le saint.

Les sujets des quatre tableaux principaux peuvent être indiqués comme il suit ¹ :

I. Bertin et Momelin s'engagent dans une barque sans voiles ni rames, mais conduite par un ange, sur le marais formé par la rivière Aa.

II. A gauche, la barque est près d'aborder à Sithiu, île sur la rivière. Un



Phot. « Times », Londres.

FIG. 7. — LUCAS DE LEYDE. L'EMPEREUR MAXIMILIEN. (Collection Newcastle.)

1. Voir *Mémoires de la Société des Antiquaires de la Morinie*, t. XXII (1893-1896), p. 294 et ss., où la notice anonyme, quoique très développée, n'apporte presque rien de positif.

évêque, sans doute Audomar (plus tard saint Omer), surveille les travaux de construction d'un grand monastère (plus tard dit de Saint-Bertin), sur un terrain dont lui a fait présent un noble converti par lui. Les détails sont intéressants pour l'art de bâtir au x^ve siècle.

III. Un pape sur son trône, entouré de plusieurs dignitaires, dont deux cardinaux, reçoit un jeune seigneur qui lui présente un parchemin, placet ou acte de donation. Les vies de saint Bertin n'offrent aucune explication de cet épisode. Peut-être s'agit-il d'une querelle entre Cluny et Saint-Bertin, qui fut tranchée, en faveur de cette abbaye, par Innocent II (1039) ¹. Il y eut d'ailleurs plus d'une querelle de ce genre, où les droits de l'abbaye furent reconnus par le pape ². Le jeune chevalier serait le représentant de Saint-Bertin.

IV. Dans un palais, dont l'architecture et la décoration sont italiennes, en présence de deux personnages laïcs, qui peuvent être, suivant la notice anonyme, un comte et une comtesse de Flandre, un évêque, entouré d'autres dignitaires de l'Église, rangés autour d'un autel ou d'une grande pierre tombale, présente le chef de saint Bertin, tiré d'une châsse posée sur la table. Sur la même table sont deux os du saint, disposés en croix. Le manteau de la dame est brodé de fleurs de lis ; son époux tient un parchemin roulé à la main.

Il est possible que cette scène commémore, dans un cadre complètement modernisé, un des principaux miracles attribués aux reliques de saint Bertin. A la suite d'une tentation, figurée dans une scène du retable, il avait rigoureusement interdit l'accès du monastère aux femmes ³. Cette défense fut levée en 938, en faveur de la comtesse Alix, ou Adèle, qui, souffrant d'un mal incurable, voulut venir prier au tombeau du saint. Son mari, Arnolf, comte de Flandre, était aussi abbé de Saint-Bertin. Autorisée par l'archevêque de Reims, accompagnée par son époux et l'évêque de Cambrai et de Thérouanne, elle fut admise à s'agenouiller au pied de l'autel et sortit guérie. Mais l'artiste a représenté un couple princier habillé à la mode du x^ve siècle finissant. Je crois même y reconnaître Marie de Bourgogne, fille de Charles le Téméraire, et son jeune époux Maximilien d'Autriche. Marie, née en 1457, était arrière-petite-fille de Jean le Bon, et avait droit au port des fleurs de lys. Après la mort du Téméraire, en 1477, elle épousa Maximilien d'Autriche, fit avec son mari un voyage en Hainaut, visita Valenciennes, mais mourut, jeune encore, en mars 1482, victime d'un accident de chasse. Peut-être s'était-elle fait montrer, en passant par Saint-Omer, les reliques de saint Bertin. Le profil de la dame rappelle les portraits qu'on a sous le nom de Marie de Bourgogne, et la tête de son époux se distingue par le nez très long qui caractérisait Maximilien, empereur de 1493 à 1519. Il y aurait donc là comme la fusion d'une

1. Deschamps du Pas, *op. cit.*, p. 200.

2. *Ibid.*, p. 210.

3. *Acta Sanctorum*, 5 sept., p. 598.

légende et d'un souvenir historique ; mais je ne fais, bien entendu, qu'énoncer une hypothèse, qui peut seulement se réclamer d'une certaine vraisemblance. Ce qui est sûr, c'est qu'en 1464, Guillaume, abbé de Saint-Bertin et évêque de Tournai, fit exécuter un chef-reliquaire en argent doré, où il enferma la tête du saint ; les Bollandistes ont publié une gravure soignée de cette œuvre d'orfèvrerie, qui était encore en place en 1746, et qui fut sans doute fondue en 1793¹. Comme il n'y a pas ici de chef-reliquaire, mais une grande châsse en forme d'église, la scène est censée se passer avant 1464, alors que les costumes civils sont bien plus tardifs.

Ces peintures posent beaucoup plus de questions que je n'en puis résoudre ; les nombreuses petites scènes sont en partie indéchiffrables. Le verbeux commentaire contenu dans la notice anonyme de 1823 ne donne presque aucune explication qui puisse servir. Le tout est évidemment relatif à la fondation de l'abbaye de Saint-Bertin, aux miracles du saint, et à l'exhibition solennelle de ses reliques, plus tard renfermées dans le trésor dont ces peintures décoraient les portes c'est tout ce qu'il est permis d'affirmer.

Quant à la date de ces peintures, M. Réau a fait une observation très juste : « Malgré l'archaïsme de certains détails, le style Renaissance du décor architectural, principalement dans la scène qui est censée se passer à Rome, ne permet pas, dit-il, de leur assigner une date antérieure à 1520 environ ; les portraits-médallions, les arabesques des pilastres, trahissent des influences ultramontaines. »

Maintenant que nous savons que ces panneaux sont les portes du trésor de Saint-Bertin, vainement cherchées depuis 1823, nous ne devons pas céder à la tentation de les attribuer, comme les peintures du grand retable de cette provenance, à la main même, ou à la main seule, de Simon Marmion, mort en 1489. A cette date, les détails du décor italianisant sont inadmissibles, non qu'il ne s'en trouve quelques-uns même sur des panneaux franco-flamands plus anciens, et cela dès l'époque des Van Eyck, mais parce que leur nombre et leur réunion sur un petit espace font penser ici à l'italianisme d'un Jean de Mabuse ou d'un Barend Van Orley. D'autre part, les analogies frappantes avec les petits tableaux du retable de Marmion, où les éléments italianisants font encore défaut, est évidente au premier regard ; on dirait que l'auteur a imité Marmion de très près, tant dans ses figures et son clair-obscur que dans ses fonds de paysage, mais appartient à une génération postérieure. On pense alors à un membre plus jeune de la famille Marmion, en particulier à son neveu, le peintre Michel Clauwet, qui peignait à Valenciennes dès 1492 et mourut au village de Vertaing, en Hainaut, vers 1520². D'un premier mariage il avait eu deux fils, Janet et Polet, dont

1. *Ibid.*, p. 584.

2. Voir Stein, *Gazette des Beaux-Arts*, 1910, I, p. 394, d'après Dimier, *Bull. de la Soc. de l'hist. de l'art français*, 1908, p. 225.

MM. Dimier et Stein ont eu l'idée ingénieuse de rapprocher Janet Clouet, peintre de François I^{er} depuis 1516, et Polet Clouet, qui travaillait vers 1527 pour la reine Marguerite de Navarre. Ainsi serait établi un lien fort intéressant pour l'histoire de l'art français entre Simon Marmion et l'illustre famille des Clouet.

Quoi qu'il en soit de ces conjectures, dont il faut laisser l'honneur et le péril à leurs auteurs, il est certain que les panneaux de Dijon nous montrent comme un Marmion italianisé, mais d'un italianisme superficiel et surajouté. Dans la peinture comme dans la sculpture et l'architecture, l'influence de la Renaissance italienne, avant d'affecter le caractère même des produits de l'art, se trahit par des détails de décoration venus du dehors et qui contrastent avec la tradition gothique, sans rompre ouvertement avec elle. C'est là ce qui paraît dans les quatre scènes des panneaux que la photographie d'ensemble permet d'étudier, alors que cela n'est pas encore possible pour les petites scènes. Nous sommes sur la voie qui aboutit à l'italianisme intégral et, par la suite, à la ruine de l'école franco-flamande du x^ve siècle, mais nous ne sommes encore qu'à l'entrée de cette voie. Aussi, s'il était nécessaire de prendre parti dans une question fort délicate, n'hésiterais-je pas à croire que les panneaux décorés de miniatures petites et grandes par un peintre qui était surtout miniaturiste, sont mieux qu'un héritage de Simon Marmion, qu'il a peut-être même commencé à les peindre, mais en a laissé l'exécution complète et l'achèvement à un artiste de son école ou de sa famille ; celui-ci introduisit après coup, et comme en marge de l'œuvre, ces éléments d'outre-monts qui, après 1500, ne tardèrent pas à devenir monnaie courante parmi les artistes du Nord.

Salomon REINACH.



FIG. 8. — JEAN DE CANDIDA. MÉDAILLE DE MAXIMILIEN ET DE MARIE DE BOURGOGNE.



LANCELOT BLONDEL ET LES PORTES DU TRÉSOR DE SAINT-BERTIN

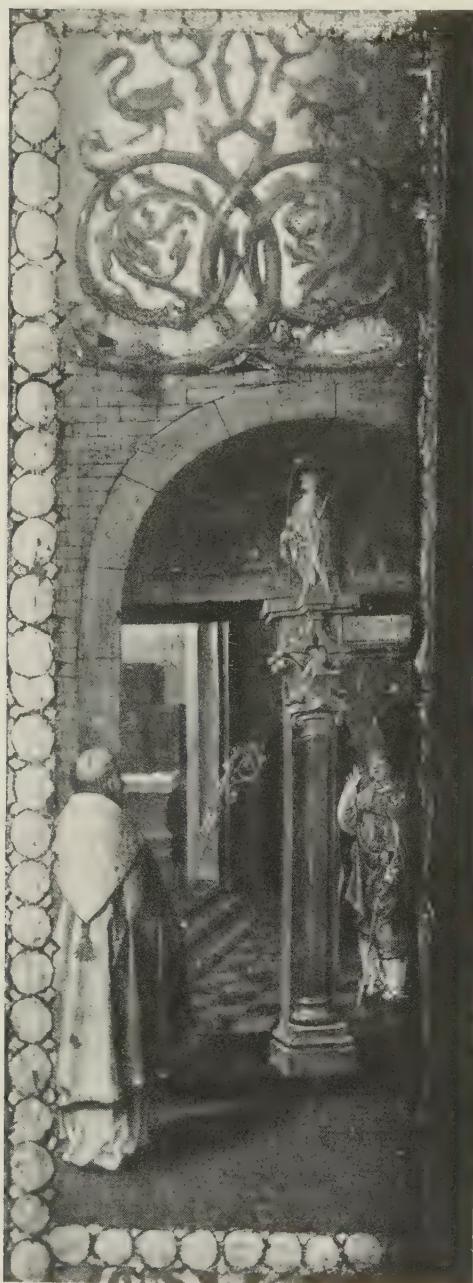
L'INTÉRESSANTE découverte de M. Salomon Reinach¹, retrouvant les portes du trésor de Saint-Bertin dans les deux grands volets cintrés de la collection Dard au Musée de Dijon, pose de nouveau la question des artistes ayant travaillé au cours du xve et du xvie siècle pour la célèbre abbaye de Saint-Omer.

L'éminent critique a montré que ces deux panneaux, qu'il vient de rattacher si heureusement au sanctuaire décoré par le présumé Simon Marmion, représentaient, comme les volets du célèbre retable, des scènes de la vie de saint Bertin. Ces peintures, depuis plusieurs années déjà, avaient, au point de vue de leur attribution, éveillé notre attention, et nous avons cherché à déterminer le groupement dans lequel il conviendrait de les placer ; aussi voudrions-nous à propos des études et des discussions que vont certainement engendrer les révélations de M. Salomon Reinach, suggérer une hypothèse, faire des rapprochements.

Dès le premier examen, ce qui frappe dans cette armoire c'est, d'une part, la profusion des dessins et des ornements fantaisistes répandus, aussi bien dans les quatre grands tableaux, qu'autour des nombreuses petites scènes bordant les panneaux ; mais en même temps, ce qu'il y a de tout à fait spécial ici, c'est le soin, le goût et le talent d'artiste consommé avec lesquels sont enlevées toutes ces parties accessoires ; la ligne est d'un architecte, mais le pinceau est manié par un peintre amoureux de la lumière et du clair-obscur. Or c'est là un fait très rare au début du xvie siècle pour ces écoles du Nord de la France ou de la Flandre, les seules auxquelles il soit permis de penser devant ces portes. Chez les plus passionnés du détail architectonique, chez un Van Orley, un Mabuse, un Bellegambe, un Provost, un Ysenbrant même, le procédé est tout autre : l'arabesque les amuse, mais le traitement pictural de l'ornementation ne les retient pas, et ce traitement particulier est toujours chez eux assez terne ou assez monotone, comparé à la subtilité, à la nervosité et à la variété de la touche que nous pouvons suivre dans toute la riche décoration de ces portes de Saint-Bertin. Or, cette

1. Communiquée d'abord, le 4 septembre 1931, à l'Académie des Inscriptions.

caractéristique extrêmement nette marque justement les œuvres d'un peintre renommé de Bruges, Lancelot Blondel.



Piot, Vizzavona.

FIG. 1. — RETABLE DE SAINT-BERTIN.
Détail de l'encadrement.

Guidés par ce premier indice, si maintenant nous rapprochons les bannières et les panneaux exécutés par Lancelot Blondel, des volets de Saint-Bertin, nous voyons qu'un second point commun unit les deux groupes : des deux côtés, l'auteur est un illustrateur, tout rempli d'invention et d'imagination, bien plus préoccupé de conter des histoires variées et attachantes, que d'atteindre au style vigoureux et profond. A Dijon, nous noterons cette prédilection pour les petites scènes : nous les retrouverons à Bruges, animant le grand triptyque des *Saints Cosme et Damien*, daté de 1523, aujourd'hui à l'église Saint-Jacques, une des productions les plus certaines de Blondel ; à Tournai, dispersées dans le grand panneau de la *Vie de la Vierge*, que l'on s'accorde de plus en plus à considérer comme une œuvre tardive du peintre brugeois influencé par Scorel : on sait que les deux artistes réparèrent ensemble le polyptyque de l'Agneau en 1550.

Ces concordances générales étant reconnues, passons à l'examen du dessin et de la composition. Ici aussi nous remarquerons que les figures des deux côtés sont conçues de manière semblable : module allongé des corps, têtes petites et pour les détails, prédominance des nez longs, minces, aigus, tombant vers la bouche ; les mentons proéminents et souvent en pointe, les sourcils perpendiculaires au nez, les yeux largement fendus. Voyez par exemple la figure du saint Éloi dans la *Vierge trônant* du Musée Communal de Bruges (monogrammée et datée de 1545) ; elle ressemble fortement, toute proportion gardée, malgré la différence de mesures, au visage du prince tenant un grand chapeau à plumes

dans la scène de la translation des reliques ; nous retrouvons ici également cette

absence de charpente dans les personnages, ces corps sans épaisseur, ce dessin défectueux des épaules et surtout ces bras trop longs et fréquemment contournés : par exemple le bras droit de la princesse dans l'épisode des reliques et le bras du saint Damien dans le grand tableau de Saint-Jacques.

Ce sont ces particularités de construction et de dessin qui nous empêchent de nous arrêter à Bellegambe ; on pourrait en effet tout d'abord penser à cet artiste, car la proportion et l'allure de ses figures, sont très voisines de celles que l'on rencontre dans les panneaux cintrés de la collection Dard ; mais Bellegambe nous semble rester beaucoup plus gothique d'esprit et de facture ; ses visages nous paraissent autres, plus ronds et plus pleins que ceux représentés dans ces scènes de la Vie de saint Bertin ; les profils, à Douai, n'ont pas ce côté aigu si caractéristique à Dijon, et si les nez sont droits ils sont gros à l'extrémité, contrairement à ceux qui se voient sur les panneaux cintrés. Enfin l'auteur du retable d'Anchin n'a pas le génie de la fantaisie architecturale et toute cette partie n'est pas traitée chez lui avec le brio et la maîtrise que nous admirons à Bruges comme à Dijon.

Ainsi, caractéristiques générales de conception et de manière, caractéristiques particulières de dessin, nous fournissent un ensemble d'indications convergentes, qui toutes militent en faveur de l'attribution à Lancelot Blondel. Nous pourrions en plus noter certains détails qui reviennent presque identiques dans les deux groupes de peintures. La chaise sur laquelle est assise la Vierge dans le *Saint Luc* du Musée Communal de Bruges (monogrammé et daté de 1545) est, exception faite pour le dossier qui manque à Dijon, construite et décorée comme le tabouret placé à notre droite dans la scène du Pape, et les plis des



Phot. Vizzavona.

FIG. 2. — RETABLE DE SAINT-BERTIN.
Détail de l'encadrement.

robes qui tombent à terre forment, dans les deux tableaux, presque exactement le même dessin. Les médaillons et les arcatures des portes qui décorent la salle de la translation des reliques se retrouvent dans le triptyque des saints Cosme et Damien : les médaillons au bas des pilastres extrêmes à droite et à gauche ; les arcatures, avec leurs ornements si bizarres à la clef, dans la partie centrale vers le haut. La jupe plissée du maçon qui se baisse au centre de la scène de la construction, réapparaît à l'église Saint-Jacques, avec le personnage qui considère les suppliciés dans la petite scène à notre droite, en bas, derrière saint Damien. Un trait frappant encore, ce mélange d'arbres desséchés et d'arbres verts qui se remarque à Dijon dans le miracle de la barque, à la porte de droite en haut, et qui revient chez Blondel, et dans le *Martyre d'un Saint*, ce tableau monogrammé et daté de 1548 (au centre, au-dessus des ruines) et dans le paysage du tableau de la *Vie de la Vierge* à Tournai (dans les ruines au centre, et tout à fait à droite). Enfin, l'harmonie de couleurs chère à Blondel, avec des gris verts, des roses passés, des verts bouteille, est frappante dans les panneaux de Dijon et dans la partie non purement décorative du tableau des saints Cosme et Damien.

Évidemment chacune de ces particularités prise isolément ne serait pas suffisante pour déterminer l'attribution des deux groupes de peintures à un auteur commun, mais ces concordances s'ajoutant aux similitudes d'ensemble que nous avons signalées permettent, nous semble-t-il, de construire tout au moins l'hypothèse. Les comparaisons auxquelles nous avons procédé nous conduiraient même à indiquer, tout à fait provisoirement, comment pourraient se placer dans l'œuvre de Blondel ces panneaux de Dijon, si nos suggestions se trouvaient confirmées. C'est au voisinage du *Saint Luc peignant la Vierge*, donc aux environs de 1545 que nous proposerions de les situer, tant le traitement des figures, plus sommaire, moins appliqué que dans les saints Cosme et Damien, nous paraît semblable dans les deux tableaux. Les qualités toutes spéciales de clair-obscur qui marquent le Saint Luc sont aussi à Dijon bien plus développées que dans l'œuvre de jeunesse, et l'on sait que M. Salomon Reinach voit dans ce fait une preuve de l'influence exercée par les productions de Marmion. Par contre, nous ne sommes pas encore avec ces volets cintrés, dans la manière moins enveloppée, plus sculpturale, qui caractérise la dernière période de la carrière (*Vie de la Vierge* à Tournai). C'est donc entre 1545 et 1550 que très approximativement nous placerions la confection de ces portes de trésor. La découverte de quelque compte nous indiquera peut-être un jour pourquoi cette décoration n'a pas été confiée à Marmion, ou si elle l'a été, pourquoi il a fallu dans la première moitié du xvi^e siècle, seule période à envisager d'après le style de l'ouvrage, refaire complètement le travail.

Il y a lieu de voir maintenant si les renseignements d'archives que nous possédons sur Blondel, si les plus anciens témoignages portés sur son talent, et sur sa personnalité sont propres à confirmer ou à contredire nos suppo-



Phot. Bulloz.

FIG. 3. — LANCELOT BLONDEL, TRIPTYQUE DES SAINTS COSME ET DAMIEN. (*Musée communal de Bruges.*)

sitions. Ce que nous savons sur sa naissance et sur sa vie rendra très vrai semblable le fait que, tout en habitant Bruges, il ait été chargé d'un travail important pour l'abbaye de Saint-Omer. Nous savons, en effet, par des documents



Phot. Bulloz.

FIG. 4. — LANCELOT BLONDEL. LA VIERGE TRONANT.
(Musée communal de Bruges.)

écrits qu'il était né dans l'échevinage de Poperinghe : or cette ville faisait primitivement partie des terres de l'abbaye de Saint-Bertin, et celle-ci y avait établi un prieuré ; elle y possédait encore au ^{xv}^e et au ^{xvi}^e siècle des fiefs importants. De plus, nous trouvons au ^{xv}^e siècle, à Saint-Omer même, des Blondel établis comme maîtres-maçons, et l'on sait que ce fut là le premier métier exercé par notre artiste. Celui-ci, originaire donc de Poperinghe, que 40 kilomètres à peine séparent de Saint-Omer, était devenu rapidement l'un des peintres en vue de Bruges ; maître en 1519, il se voit dès 1520 confier une part fort importante dans la décoration de la ville pour l'entrée de Charles-Quint. Nous le trouvons trois fois Vinder de la gilde des peintres (en 1530, 1537, 1556) dont il décore la bannière ; il est en relation constante avec le Franc de Bruges pour lequel il fournit en 1528 les dessins de la fameuse cheminée ; il exé-

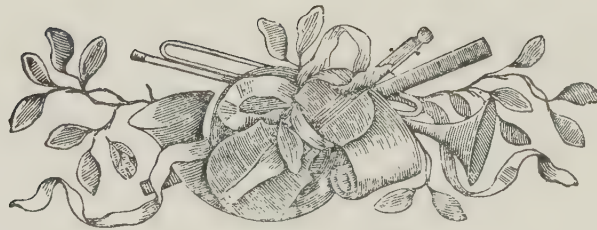
cute pour la ville des projets détaillés de canaux nouveaux afin de lutter contre l'ensablement du Zwyn. Si donc les abbés de Saint-Bertin cherchaient un peintre pour décorer les portes de l'armoire renfermant leur trésor, il était tout naturel qu'ils s'adressassent à Lancelot Blondel qui était de chez eux et illustre, dans la grande cité des Flandres, leur ville de Poperinghe ¹.

1. Sur Blondel, voir entre autres : P. Bautier, *Lancelot Blondeel*, Bruxelles, 1910, et P. Clemen, *Belgische kunstdenkmäler*, Munich, 1923, t. II, p. 1-10.

D'autre part Vasari, dans sa *Vie des peintres*, cite Blondel comme *Eccellente in far fuochi, notti, splendori*, opinion reprise par Guicciardini qui le caractérise ainsi : « merveilleux à représenter par la peinture, un feu vif et naturel ». Or dans la scène des reliques, il faut tout particulièrement remarquer la façon dont sont rendues les flammes des cierges, qui si harmonieusement illuminent le clair-obscur dans le fond de la salle, et s'allient si heureusement avec les marbrures rouges des colonnes. Il y a ici une note très spéciale, très subtile qui concorde parfaitement avec l'appréciation de Vasari et qui par son côté très « Renaissance » nous incite, avec plusieurs autres indices, à écarter l'hypothèse Bellegambe, tentante cependant à bien des égards.

Nous espérons avoir montré par cet ensemble de considérations, tirées les unes de concordances très précises de style, les autres de particularités de vie et de métier, créant en tout cas des possibilités, que l'hypothèse Lancelot Blondel mérite tout au moins d'être envisagée. L'avenir montrera s'il est permis de considérer le joli peintre brillant et superficiel de Bruges à son déclin, comme l'auteur de ces portes de Saint-Bertin auxquelles M. S. Reinach vient de rendre une célébrité méritée.

Édouard MICHEL.





UN OUVRAGE INÉDIT DE JACQUES-FRANÇOIS BLONDEL

IL est singulier que l'on puisse, en 1931, parler d'un ouvrage inédit de Jacques-François Blondel. Aussi bien, l'existence de celui dont nous voulons parler a déjà été signalée plusieurs fois. La Saussaye, le premier semble-t-il, l'a cité, très discrètement d'ailleurs, dans son *Histoire du château de Blois* ; nous en avons publié un passage dans la *Chronique des Arts* en 1910 et nous l'avons beaucoup utilisé dans notre livre sur le *Château de Blois* ; enfin M. Henry Lemonnier en a reproduit quelques planches dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel, mais avec une référence très sommaire ¹. Tout cela pourtant ne pouvait attirer l'attention et l'on comprend que le plus récent historien de J.-F. Blondel ait ignoré l'existence actuelle de cet ouvrage que personne n'a jamais cherché à faire connaître sérieusement ².

* * *

Les circonstances dans lesquelles il a été composé sont relatées en détail dans des documents que nous avons signalés d'un mot il y a plus de vingt ans et que M^{lle} Jeanne Lejeaux a récemment fait mieux connaître, mais de façon fort sommaire encore et sans parler des conditions d'exécution d'une œuvre qu'elle pensait perdue ³.

Le 30 juin 1760, la marquise de Pompadour faisait l'acquisition du château

1. La Saussaye, *Histoire du château de Blois* ; la 7^e et dernière édition est de 1875, p. 57, en note, p. 59, note 1. — Pierre Lesueur, *Jacques-François Blondel admirateur de l'architecture gothique*, dans la *Chronique des arts* du 24 septembre 1910, p. 244. — Frédéric et Pierre Lesueur, *Le château de Blois*, 1922, pp. 6 et 297, et pp. 24, 66, 109, 112, 116, 123, 139, 171, 203, 210 et 258. — Henry Lemonnier, *L'architecture en France pendant la première moitié du XVII^e siècle*, dans l'*Histoire de l'art* d'André Michel, t. VI, 1^{re} partie, pp. 170, 175 et 187, fig. 112, 116 et 124. — Pierre de Vaissière, *De quelques assassins*, 1912, p. 250.

2. Jeanne Lejeaux, *Jacques-François Blondel*, dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, t. LII, novembre 1927, pp. 228-229.

3. Jeanne Lejeaux, *op. et loc. cit.* — Pierre Lesueur, dans les *Procès-verbaux des séances de la Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher*, séance du 22 mars 1907, p. XIV. — Pierre Lesueur, dans la *Chronique des arts*, *loc. cit.*

de Menars, situé à deux lieues de Blois¹. Il est bien vraisemblable qu'avant de se décider à cette acquisition, elle en avait fait examiner l'objet par son frère, le marquis de Marigny, directeur général des Bâtiments du roi ; et ce fut selon toute apparence à cette occasion que celui-ci visita le château de Blois. Toujours est-il que, le 8 juin 1760, Marigny écrivait à J.-F. Blondel : « J'ay été si satisfait d'avoir vu le château de Blois et j'ay été si frappé de sa construction et de son architecture que je désire avec ardeur d'en avoir un plan régulier et une description la plus exacte. Je ne crois pas pouvoir jeter les yeux sur personne plus capable de remplir cet objet ; une semblable opération exécutée par vous, Monsieur, sera très utile pour faire connoître le progrès de l'architecture en France »². Par une autre lettre du même jour, le directeur général prévenait Collet, contrôleur des Bâtiments du roi à Blois et à Chambord, de l'arrivée imminente de Blondel et de ses collaborateurs ; dans cette seconde lettre, il insistait sur l'intérêt qu'il portait à ce dessein : « Je fais de cette opération une affaire sérieuse et je la veux traiter en conséquence, pouvant estre très utile pour faire connoître le progrès de l'architecture en France. L'ordre qu'elle demande pour répondre au but que je me propose n'étant point familier aux plus célèbres architectes, j'ay chargé de cette commission M. Blondel comme un des plus propres à remplir cet objet, que je regarde comme très intéressant au moyen des observations et réflexions qui doivent estre à la suite de la description et sur lesquelles je luy ay communiqué mes idées ; sa grande théorie luy facilitera plus qu'à personne ceux (*sic*) de s'y conformer et, à son retour icy, de rectifier ce que je pourroy juger devoir l'estre »³.

J.-F. Blondel avait alors cinquante-cinq ans. Fondateur de l'*Ecole des arts* en 1743, chargé par Diderot de rédiger pour l'*Encyclopédie* les articles relatifs à l'architecture, ayant publié de 1752 à 1756 les quatre premiers volumes, seuls parus, de l'*Architecture française*, membre de l'Académie d'architecture depuis la fin de 1755, il avait, à la date où nous sommes, conquis sa célébrité comme théoricien beaucoup plus que comme constructeur. Il faut ajouter qu'il avait souvent manié le burin avec habileté. Ces raisons expliquent assez le choix de Marigny⁴.

Il est fort clair qu'en écrivant à Blondel le 8 juin, le directeur général ne faisait que confirmer officiellement une commande déjà faite : sa lettre du même jour au contrôleur Collet ne laisse pas de doute à ce sujet. S'il en fallait une autre preuve, nous la trouverions dans le fait que, quatre jours plus tard, le 12 juin, deux élèves de Blondel arrivèrent à Chambord, à quarante lieues de Paris, pour y joindre Collet. Celui-ci les conduisit le lendemain à Blois et les installa dans son logement du château avec des meubles pris en location. Le contrôleur, en donnant ces ren-

1. Frédéric Lesueur, *Menars*, dans les *Mémoires de la Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher*, t. XXII, 1912, pp. 185-207, p. just. I.

2. Arch. nat. O¹ 1326, pièce 422.

3. Arch. nat. O¹ 1325, pièce 423.

4. Jeanne Lejeaux, *op. cit.*, pp. 225-228.

seignements, ajoutait que Blondel avait annoncé son arrivée pour le 24 juin et serait pareillement logé dans son appartement du château¹. Nous savons par une lettre de Blondel qu'il est resté absent de Paris pendant vingt-huit jours, durant

lesquels il a non seulement étudié le château de Blois, mais encore visité les différents lieux dont il parle dans son ouvrage². Enfin le mémoire de la dépense faite pour la nourriture et l'installation de Blondel et de ses deux dessinateurs, s'élevant à 281 l. 15 s. 3 d., indique que les dessinateurs restèrent à Blois jusqu'au 19 août³. En envoyant ce mémoire à la direction générale, le contrôleur parle des échafaudages qu'il a fallu élever pour leurs opérations⁴.

L'œuvre ainsi préparée sur place, il restait à la réaliser, tant pour le texte que pour les dessins. Bien que Blondel, dans une lettre du 7 décembre 1760, se vantât que tout serait fini le mois suivant⁵, le travail fut poursuivi au moins jusqu'en août 1761. Blondel indique, dans une autre lettre, qu'il a passé trente-cinq jours pour écrire le texte et a eu trois mois de travail



Phot. Rigal.

FIG. 1. — J.-F. BLONDEL. RECUEIL.
Plan général des nouveaux et anciens bâtimens du château de Blois.

à son bureau pour « disposer la forme des dessins, en mettre le plus grand nombre au trait, en perfectionner le lavis et en retoucher les ornemens »⁶.

1. Arch. nat. O¹ 1326, pièce 425, lettre du 21 juin 1760.

2. Arch. nat. O¹ 1930, liasse II, lettre du 29 octobre 1762.

3. Arch. nat. O¹ 1327, pièce 9, mémoire du 9 septembre 1760.

4. Arch. nat. O¹ 1327, pièce 10, lettre du 9 septembre 1760.

5. Arch. nat. O¹ 1326, pièce 442.

6. Arch. nat. O¹ 1930, liasse II, lettre du 29 octobre 1762.

Il se fit naturellement aider. Un nommé Lefebvre travailla jusqu'au 14 mars 1761, qu'il fut arrêté par la maladie : un sieur Gallien lui succéda pour « dessiner toutes les figures en grand sur les développements du receuil » et un sieur Boulanger pour « rachever la plus grande partie des ornements des développements commencés par le s^r Lefebvre ». Il est encore fait mention d'un certain Naudin, qui travailla jusqu'au 15 août 1761 ; son rôle n'est pas précisé, mais devait être moins important, puisqu'il n'était payé que 50 l. par mois et Lefebvre 125. Nous ne citerons que pour mémoire le nommé Liverloos ou Liverlo, « maître écrivain », qui calligraphia le texte et les légendes des dessins, et le sieur Dufour, qui exécuta deux copies du manuscrit ¹.

Le règlement financier de cet ouvrage ne pouvait pas s'effectuer sans difficulté entre Blondel, toujours aux prises avec les embarras d'argent ², et l'administration des Bâtimens, dont la caisse était toujours vide ³. Sur un premier mémoire de 1.569 l. 10 s. remis le 15 octobre 1760 pour « frais de voyage », mais comprenant certainement toutes les dépenses faites par Blondel jusqu'à cette date, un acompte de 600 l. fut ordonné dès le 28 octobre 1760 et le solde le 11 février 1761 sur les instances de Blondel ⁴.



Phot. Rigal.

FIG. 2. — J.-F. BLONDEL. RECUEIL.
Plan de la distribution au rez-de-chaussée
des anciens et nouveaux bâtimens du château de Blois.

1. Arch. nat. O¹ 1930, liasse 11, deuxième mémoire de frais de Blondel.

2. Jeanne Lejeaux, *op. cit.*, pp. 225, 227, 228, 230 et 232.

3. Jean Mondain-Monval, *Les Bâtimens du roi sous le marquis de Marigny*, dans *Positions des thèses... de l'École des chartes*, 1904, p. 95.

4. Arch. nat. O¹ 1326, pièce 464, mémoire de débours ; pièce 437, lettre de Marigny du 28 octobre

Un second et dernier mémoire, s'élevant à 2.270 l. pour les dépenses faites

depuis le 15 octobre 1760, fut fourni par Blondel, qui s'en remettait au directeur général pour le chiffre de ses honoraires. Par lettres des 27 janvier et 4 mars 1762, il insistait vivement auprès de celui-ci pour obtenir que ses honoraires fussent fixés et le mémoire liquidé afin de pouvoir arrêter les poursuites de ses créanciers en prenant des « arrangements » avec eux et sortir de la « circonstance horrible » dans laquelle il se trouvait et de la « mortelle inquiétude » où il était. Le 26 octobre 1762, remerciant Marigny à l'occasion de sa nomination de professeur de l'Académie d'architecture, il lui rappelait encore « l'affaire de Blois ». Le directeur général sortit enfin de son silence et demanda différents renseignements à Blondel. Celui-ci les fournit aussitôt par lettre du 29 octobre, indiquant qu'il avait pu réduire ses dépenses de 2.270 à 2.178 l. et proposant pour ses honoraires le chiffre de 1.992 l. Le 2 novembre, Marigny lui accorda 2.178 l. pour les dépenses et 1.500 l. d'honoraires, ajoutant de sa main : « et que je n'entende jamais parler de luy ». Sur un placet du maître écrivain Liverlo, qui fit les frais

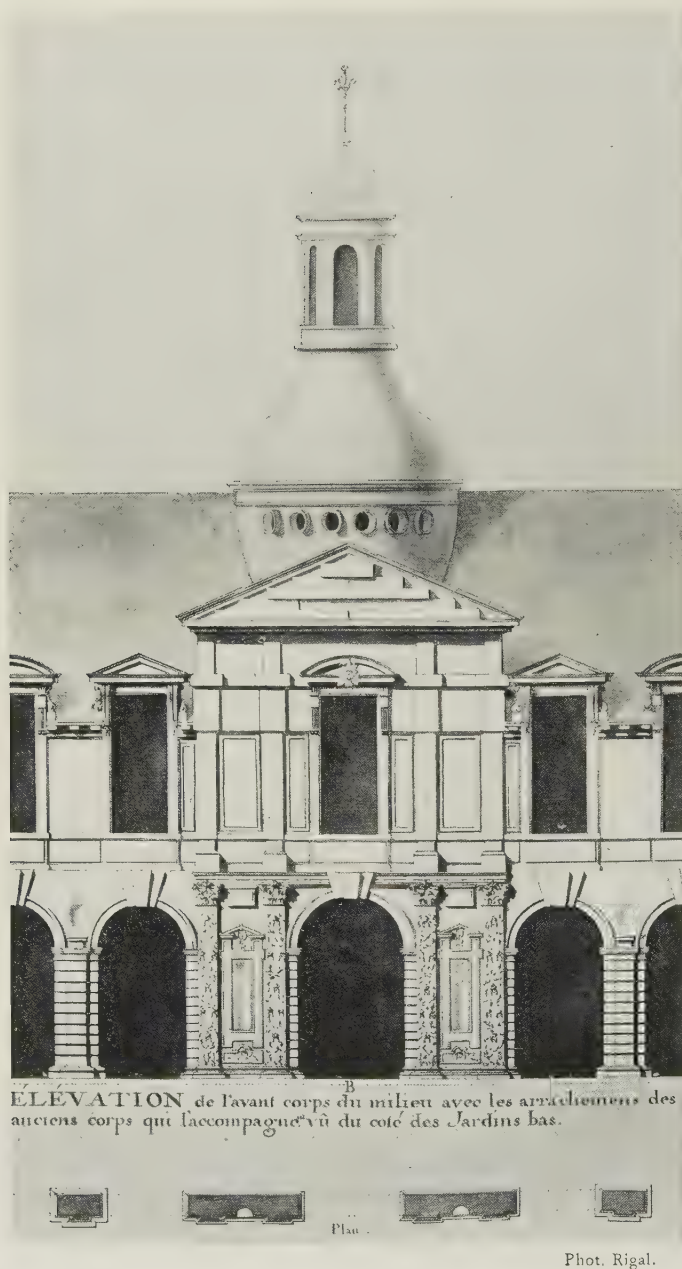
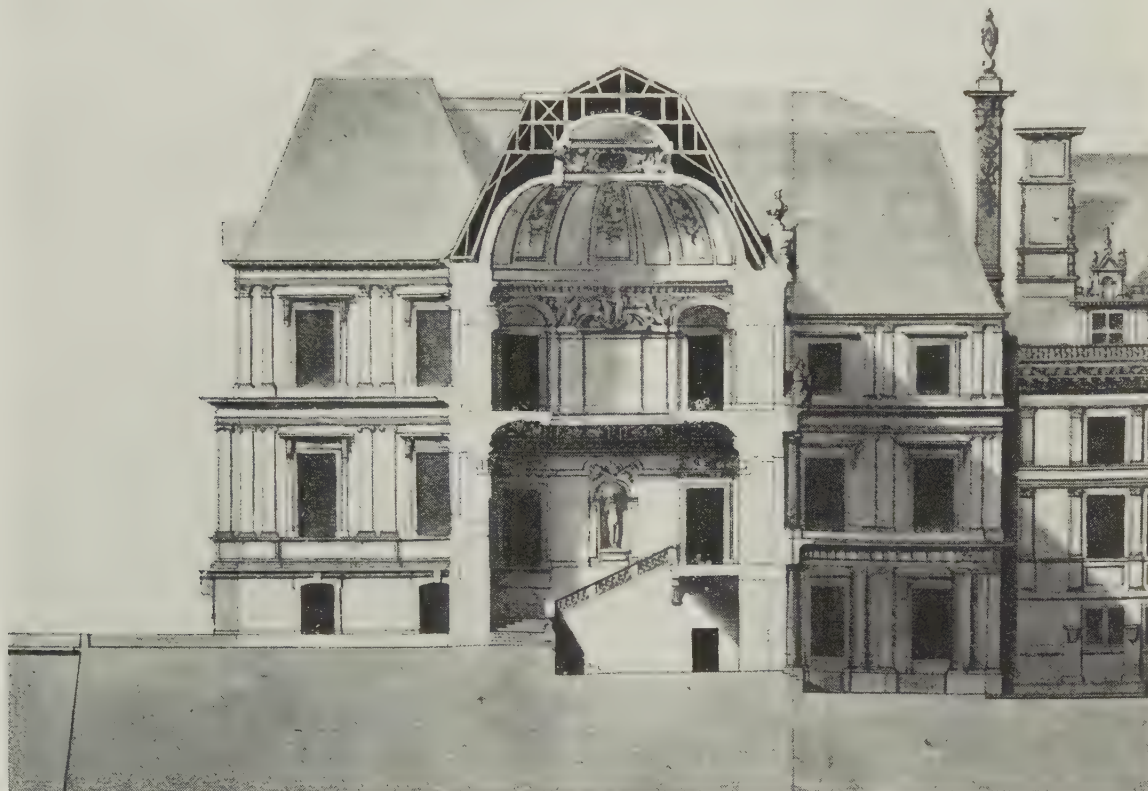


FIG. 3. — J.-F. BLONDEL.
RECUEIL CONTENANT LA DESCRIPTION DU CHATEAU DE BLOIS.
(Bibliothèque de l'Institut.)

1760 ; pièce 442, lettre de Blondel du 7 décembre 1760 ; pièce 438, lettre de Marigny du 11 décembre 1760.

de la réduction des dépenses, Marigny écrivit de même : « assurément je n'auray plus recours à M^r Blondel pour aucune opération ». L'ordonnancement fut fait le 13 novembre 1762 et porta en même temps sur la somme de 280 l. toujours due au contrôleur Collet pour l'entretien de Blondel et des deux dessinateurs pendant leur séjour à Blois¹. Triste histoire, où l'on voit les embarras pécuniaires



Phot. Rigal.

FIG. 4. — J.-F. BLONDEL. RECUEIL CONTENANT LA DESCRIPTION DU CHATEAU DE BLOIS. (*Bibliothèque de l'Institut.*)

tant de l'administration que de Blondel, qui modifièrent si complètement en trente mois les rapports de l'artiste et du directeur général.

En définitive, cette œuvre a coûté au total 5.527 l. 10 s., soit 75.000 à 80.000 francs de notre monnaie environ. Et il faut y ajouter les frais des échafaudages

1. Arch. nat. O¹ 1930, liasse 11, mémoire de Blondel ; lettres de Blondel des 27 janvier, 4 mars, 26 et 29 octobre 1762, cette dernière portant l'annotation de Marigny du 2 novembre ; placet de Liverlo ; lettre de remerciement de Blondel du 26 novembre 1762. — Arch. nat. O¹ 1327, pièce 9, état des dépenses du contrôleur Collet ; pièce 8, note intérieure de l'administration à ce sujet ; pièce 19, ordonnancement des frais et honoraires de Blondel et des dépenses de Collet.

élevés pour les dessinateurs à Blois et dont le montant nous est inconnu. Peut-être, en un temps que tant d'édifices allaient à la ruine par suite de la détresse financière, Marigny aurait-il pu employer plus utilement les insuffisantes ressources qui étaient à sa disposition.

*
* *

L'ouvrage de Blondel, dont nous venons de retracer l'histoire, est venu jusqu'à nous. Il est conservé à la bibliothèque de l'Institut, sans qu'on sache d'ailleurs quand ni comment il est arrivé en ce dépôt ¹: le timbre *Institut royal de France* indique seulement qu'il s'y trouvait déjà avant 1848. Il a porté longtemps et encore dans les premières années de ce siècle la cote N 125 F ; il est désigné aujourd'hui par le n^o 1046.

C'est un manuscrit intitulé : *Recueil contenant la description, les plans, les élévations et les coupes du château de Blois, levés par ordre de Monsieur le marquis de Marigny en 1760 par Jacques-François Blondel, architecte du Roi, avec quelques observations faites sur les divers monuments répandus dans les villes d'Orléans, de Tours, etc.* Il mesure 64 centimètres de hauteur sur 47 de largeur et l'exécution matérielle est parfaite. Il se compose de 66 pages de texte et de 41 planches sur double page ou simple page selon le cas.

Le texte est divisé en deux parties. La première, de 22 pages, porte le sous-titre : *Introduction contenant quelques observations sur plusieurs édifices des villes d'Orléans et de Blois, des châteaux de Chambord et d'Amboise, de la Roche-Courbon, de l'abbaye de Marmoutiers, de la ville de Tours et du château de Richelieu.* La seconde partie — 44 pages — donne la description du château de Blois et forme l'explication des planches.

C'est au château de Blois exclusivement que sont, en effet, consacrées les planches. Ce sont des plans, des élévations géométrales, des coupes et des relevés de détails, le tout au trait et rehaussé de lavis. Les planches doubles mesurent 55 × 88 centimètres et les planches simples 54 × 39. L'échelle est généralement de 1/144, soit 1/2 pouce par toise, sauf naturellement pour les détails. La plupart de ces planches se rapportent aux constructions élevées par François Mansart pour Gaston d'Orléans au xvii^e siècle et quelques-unes seulement aux constructions antérieures. Elles sont exécutées avec autant de soin et de précision que de goût et d'habileté, bien qu'on y puisse relever quelques inexactitudes, et elles font le plus grand honneur à Blondel et à ses collaborateurs. Elles ne représentent pas le moindre intérêt de l'ouvrage.

La première partie du texte ou *Introduction* est nécessairement sommaire, étant donné le nombre de monuments envisagés en peu de pages. Il en faut surtout

1. M. Dehérain, l'aimable et distingué conservateur de la bibliothèque de l'Institut, a bien voulu nous confirmer qu'on ne possédait pas de renseignements à ce sujet.

retenir l'indépendance de l'auteur en ses jugements. A propos de la cathédrale d'Orléans, il tient à proclamer que « le genre gothique devrait peut-être rester consacré pour la structure de nos temples, de préférence à cette multitude d'ordres et de membres d'architecture, qui pour l'ordinaire range nos églises dans la classe des bâtiments destinés à l'habitation des grands », et il insiste sur la noblesse, la dignité, le repos, le caractère religieux qu'offre cette architecture et « que l'on sent rarement dans nos églises modernes » (p. 2) ¹. Aussi, parmi les églises de la ville de Blois, n'hésite-t-il pas à donner la préférence à l'abbatiale Saint-Laumer (aujourd'hui Saint-Nicolas) « quoiqu'édifice du onzième siècle » (p. 7) et il blâme au contraire le portail de l'église des Jésuites (aujourd'hui Saint-Vincent), élevé dans le plus pur style de cet ordre (p. 7). Même en tenant compte de nos connaissances nouvelles sur le romantisme du XVIII^e siècle ², on est surpris d'opinions aussi formelles à cette date. Au château d'Amboise, notre auteur goûte la chapelle élevée par les soins de Charles VIII, « qui, quoique très ancienne, ne laisse pas de faire un très grand plaisir par la légèreté des ornements et l'élégance du ciseau du sculpteur » (p. 10). Mais il est plein de sévérité pour le pont de Blois, élevé au commencement du règne de Louis XV par Jacques Gabriel, et dont il juge la forme en dos d'âne « si inutile et si mal entendue qu'un homme à cheval ne s'aperçoit pas d'une extrémité à l'autre » (p. 5), jugement qui ne fait d'ailleurs pas trop d'honneur au goût de Blondel.

* * *

Le château de Blois fait l'unique objet tant de la seconde et plus importante partie du texte que de toutes les planches : c'était le but essentiel assigné à l'auteur, le reste n'étant qu'accessoire. Blondel, qui n'en était point chargé, n'a pas cherché à faire œuvre d'historien, et à juste titre, car les rares indications de cet ordre qu'il donne, par exemple au sujet des travaux et des projets de Mansart (pp. 3 et 8 et pl. 3), contiennent de grandes inexactitudes.

L'édifice n'ayant pas subi de grandes transformations depuis 1760, l'ouvrage que nous étudions ne peut nous apporter beaucoup de notions nouvelles sur son état à cette époque. Il s'en faut cependant qu'il n'y ait rien à en tirer.

Pour la façade intérieure de l'aile de Gaston d'Orléans, Blondel nous a laissé le dessin du buste de ce prince par Jacques Sarrazin qui surmontait le fronton supérieur de l'avant-corps central (pl. 15) ; ce buste, après avoir été décapité pendant la Révolution, a été remplacé il y a quelques années par une restitution. L'artiste a figuré également les deux statues de Mars et de Pallas couchées sur les rampants du fronton qui est au-dessous de celui dont nous venons de parler

1. Nous avons publié tout le passage dans la *Chronique des arts* du 24 septembre 1910, p. 244.

2. Voir le meilleur et plus récent ouvrage à ce sujet : René Lanson, *Le goût du moyen âge en France au XVIII^e siècle*, 1926.

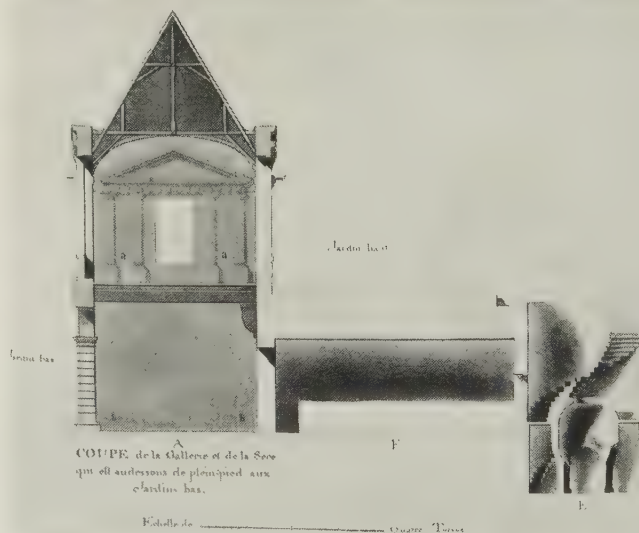


Phot. Rigal.

FIG. 5. — J.-F. BLONDEL. RECUEIL.
Façade latérale du château neuf de Blois, du côté de la rivière.

sement pas eu l'idée de les restituer. D'ailleurs cette colonnade, dont la signification échappe aujourd'hui, supportait alors deux terrasses triangulaires établies dans les angles de la façade et soulagées au fond de chaque angle par un arc (pl. 3, 4, 10 et 39 et pp. 12 et 16)¹. Ces diverses figures, qui se recommandaient par la qualité de leurs auteurs, sont reproduites ici à l'échelle de 1/16 ou 4 pouces 1/2 par toise. De toutes ces sculptures, nous avons déjà des dessins de Félibien²; mais il est utile de pouvoir contrôler les uns par les autres. Signalons également, pour l'édifice de Gaston d'Orléans, les élévations (pl. 7 et 22) du pavillon qui fut démoli en 1815 par l'admi-

(pl. 16) ; ces deux statues, dues probablement à Simon Guillain, étaient très gravement mutilées et ont été remplacées par des restitutions il y a quelques années. Enfin nous trouvons aussi la représentation des quatre groupes ou figures, œuvres certaines de Simon Guillain, qui surmontaient la colonnade s'étendant en deux quarts-de-cercle devant la façade en question (pl. 16) : ces statues ont dû disparaître aussi pendant la Révolution et l'on n'a heureu-



Phot. Rigal.

FIG. 6. — J.-F. BLONDEL. RECUEIL.
Coupe de la galerie et de la serre
qui est au-dessous de plain-pied aux jardins bas.

1. Cf. Bibl. nat., Est. Va 82, *Topogr. de la France*, dessin intitulé : « Profil du bastiment neuf et élévation du côté de la cour du vieux bastiment du chasteau de Blois » ; Félibien, *Mémoires pour servir à l'histoire des maisons royales et bastimens de France*, 1681, éd. A. de Montaiglon, 1874, p. 17 ; Bibl. nat., ms. fr., 24713, relation du voyage de Perrault, 1669, fol. 112 r^o.

2. Frédéric et Pierre Lesueur, *Vues des châteaux du Blésois au XVII^e siècle par André Félibien*, dans *L'Architecture*, année 1911, pl. VI (16 septembre, pl. 61).

nistration militaire, alors en possession du château de Blois, et qui du reste n'avait jamais reçu de charpente ni pour les planchers ni pour la couverture ¹.

Deux coupes de l'aile de Louis XII (pl. 23 et 39) nous offrent des images uniques des anciennes cheminées de ce bâtiment, détruites en 1831 et 1832, une du rez-de-chaussée et deux du premier étage. Ce sont des cheminées très simples, dont le manteau droit et les jambages à colonnes ne s'ornent que de moulures horizontales. Elles ressemblent beaucoup à celles qu'on voit encore en quelques pièces écartées de cette construction ou à celles du pavillon voisin d'Anne de Bretagne



Phot. Rigal.

FIG. 7. — J.-F. BLONDEL. RECUEIL. Elévation du côté de la cour du château neuf de Blois.

et ne rappellent en rien les prétentieux pastiches qui les ont remplacées. On comprend mal que La Saussaye, qui connaissait l'ouvrage de Blondel, ait pu croire à la fidélité de cette prétendue restitution. Sur une coupe de la salle des États (pl. 40), nous avons l'image également unique de l'ancienne cheminée de cette salle ; cette cheminée n'était d'ailleurs plus celle du moyen âge, mais datait seulement du xvi^e siècle.

D'autres dispositions aussi disparues aujourd'hui présentent un intérêt moins grand. Une coupe de la chapelle Saint-Calais (pl. 40) nous fait voir au fond de l'abside l'autel orné d'un grand retable, dont un texte de 1653 fait mention ² ; ce retable est surmonté d'un objet volumineux qui paraît bien être la châsse com-

1. Cf. Bibl. nat., Est. Va 82, *Topogr. de la France*, dessin intitulé : « Elévation de l'aisle du costé de la rivière du bastiment neuf du chasteau de Blois ».

2. Publié par l'abbé Hardel, *La chapelle de Saint-Calais*, dans le *Loir-et-Cher historique*, t. X, 1897, col. 51.

mandée le 23 décembre 1652 au menuisier Antoine Bonnet ¹, dans laquelle furent placées le 21 septembre 1653 les reliques des saints Calais, Lucius, Besoir et Barachisius ², et qui, après avoir été d'abord transportée en 1788 dans l'église Saint-Sauveur située dans l'avant-cour du château de Blois, fut transférée en 1792 dans l'église Notre-Dame de la ville de Saint-Calais, où elle se trouve encore aujourd'hui après avoir été seulement changée d'emplacement ³. Sur la coupe en question, dont le témoignage est confirmé sur ce point par les plans du même ouvrage (pl. 3, 4 et 5) et par d'autres plans ⁴, nous voyons s'ouvrir dans le mur nord-ouest de la chapelle, au niveau du sol, un réduit qui paraît être un confessionnal et, au-dessus et au niveau du premier étage de la galerie contiguë, une tribune, l'un et l'autre lambrissés.

Signalons encore deux bons relevés (pl. 39 et 40) d'un passage triangulaire porté par un grand arc et qui faisait communiquer le petit escalier de l'aile de Louis XII avec la galerie adossée à la chapelle au niveau du premier étage ⁵. Une planche est consacrée à la grande galerie élevée par les soins d'Henri IV dans les jardins du château (pl. 2) et complète utilement les indications que nous avons déjà à ce sujet ⁶. On peut encore extraire de notre ouvrage bien d'autres renseignements du même ordre, mais nous ne pouvons tout signaler ici. D'ailleurs ce n'est peut-être pas tant cela, pour intéressant qu'il soit, qui fait le mérite de ces planches que le talent avec lequel elles sont exécutées et qui les rend entièrement dignes de Blondel.

* * *

1. Devis, marché et quittances publiés par l'abbé Hardel, *op. cit.*, dans le *Loir-et-Cher historique*, t. IX, 1896, col. 311-313.

2. Abbé Froger, *Cartulaire de l'abbaye de Saint-Calais* (Société historique et archéologique du Maine), 1888, pp. 84-88. — Bournon, *Étude sur l'ancien château de Blois*, dans les *Mémoires de la Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher*, t. X, 1884, pp. 190-194. — *Acta sanctorum ordinis Sancti Benedicti*, t. 1^{er}, pp. 654-655. — [Mégret-Ducoudray], *Légende de saint Calais*, dans le *Bulletin de la Société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe*, t. VI, 1845, p. 289. — *Histoire de Saint-Calais*, 1850, p. 146.

3. Belton, *Les reliques de saint Calais*, dans le *Loir-et-Cher historique*, t. VI, 1893, col. 139-141. — [Mégret-Ducoudray], *op. cit.*, p. 290. — *Histoire de Saint-Calais*, 1850, p. 148. — Abbé Froger, *Histoire de Saint-Calais*, 1901, p. 428, note 3. — Abbé Froger, *La paroisse et l'église Notre-Dame de Saint-Calais*, dans la *Revue historique et archéologique du Maine*, t. XXXVII, 1895, p. 171, notes 2 et 3, et p. 172. — Abbé Hardel, *La chapelle de Saint-Calais* (tirage à part), 1897, pp. 68-72.

4. Plans de l'administration des Bâtiments du roi, Arch. nat. O¹ 1324, pièces 151 et 152. — Plans du Génie militaire du 24 décembre 1835, Arch. de la chefferie du Génie d'Orléans.

5. Cf. un dessin de Du Cerceau du *British Museum* reproduit dans : Ward, *French châteaux and gardens in the XVIth century*, London, 1909, pl. V-a ; et un dessin de Félibien reproduit dans : Frédéric et Pierre Lesueur, *Vues des châteaux du Blésois au XVII^e siècle*, dans *L'Architecture*, année 1911, pl. III (5 août, pl. 60).

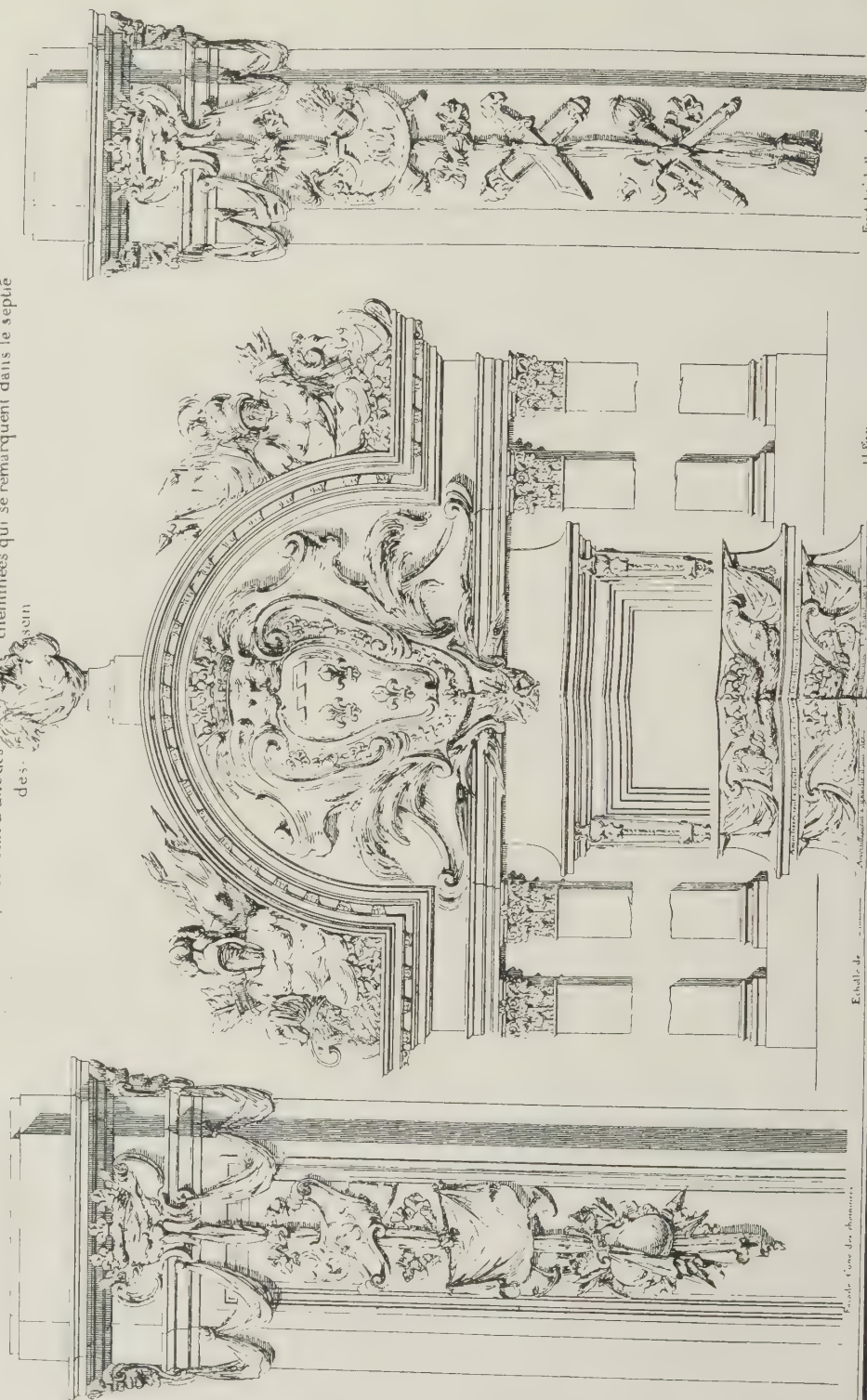
6. Cf. un dessin de Félibien reproduit dans : F. et P. Lesueur, *Vues des châteaux etc.*, précité, pl. IX (23 septembre, pl. 63) ; les relevés établis par l'administration des Bâtiments du roi en 1752 (Arch. nat. O¹ 1326) ; et une vue panoramique de Blois par Claude Maugier, de 1675, reproduite en cette partie dans les *Mémoires de la Société des sciences et lettres de Loir-et-Cher*, t. XVIII, 1904, fig. XIII, p. 335.

Dans le commentaire qui accompagne les planches et forme la seconde et majeure partie du texte, Blondel a donné son opinion sur les différentes parties du château de Blois. Ses jugements ne présentent pas l'originalité que nous avons relevée dans l'*Introduction* et qui d'ailleurs s'appliquait surtout aux édifices religieux, et ils sont tels qu'on les pouvait attendre du grand théoricien classique que l'on connaît, de celui qui allait être bientôt nommé professeur de l'Académie d'architecture. Ses idées sont nettement posées dès la première page : toutes les constructions antérieures au *xvii^e* siècle — qu'il appelle les « anciens châteaux de Blois » — sont, dit-il, « d'un genre à n'avoir de véritablement intéressant que leur antiquité. A l'égard du château neuf, élevé par Gaston d'Orléans et exécuté sur les dessins de François Mansard..., il est d'une si belle ordonnance et exécuté avec tant de soins et de précision qu'il nous seroit difficile d'en faire sentir toutes les beautés ». Et le même sentiment est affirmé par le choix des sujets des planches, presque toutes consacrées à l'édifice du *xvii^e* siècle.

Blondel s'efforce cependant d'être impartial. Il ne se refuse aucunement, par exemple, à admirer la charpente de la salle des États, qu'il juge « d'une solidité, d'un assemblage et d'une légèreté qui devroit humilier les charpentiers de nos jours » (p. 43). Il admet de même que les bâtiments de Louis XII « sont assez bien construits en briques et pierres de taille. Mais, continue-t-il, les ornements que l'on y remarque sont d'un genre gothique très pesant et ne présentent que des chiffres, des devises, des dauphins, des porcs-épics, des hermines et des fleurs de lys faisant partie du blason de Louis XII et de la reine Anne, son épouse : encore la plupart sont-ils distribués sans goût et sans symétrie, ainsi que le sont presque tous les ornements des *14^e* et *15^e* siècles » (pp. 3-4) : jugement qui montre que l'examen de l'auteur a été bref puisqu'il n'a pas vu toute la place tenue dans la décoration par les personnages, les animaux et les plantes. Il revient plusieurs fois sur « la pesanteur des membres et des ornements de l'aile érigée par Louis XII » (p. 32), sur ces « ornements gothiques et d'un dessein assés médiocre » (p. 43). A la façade de cette aile sur la cour, il critique aussi « la singularité des lucarnes placées dans le comble, qui, quoiqu'assez analogues aux ornements des piédroits du portique, ne paroissent ni l'un ni l'autre avoir été faits pour figurer avec la simplicité et la pauvreté des ouvertures du premier étage de ce bâtiment, en sorte qu'on ne peut considérer cette façade que comme une complication de plusieurs gothiques érigés à diverses reprises, dont quelques parties cependant méritent une certaine attention pour ce qui concerne la légèreté du travail et la bisarrie de plusieurs de ces ornements » (p. 44). Il est vraiment bien difficile à un homme de s'abstraire tout à fait de son époque ! Il est inutile d'ajouter que la galerie du *xv^e* siècle qui est adossée à la chapelle Saint-Calais n'est pas mieux traitée : « la décoration de cette aile est d'un genre peçant et pauvre » (p. 42).

Les constructions de François I^{er} n'ont pas davantage le suffrage de Blondel, bien qu'il soit « étonné de la délicatesse de la plus grande partie de la décora-

DEVELOPPEMENT
 des principaux ornements de l'avant corps
 du côté de la cour, avec ceux d'une des
 cheminées qui se remarquent dans le septième
 étage.



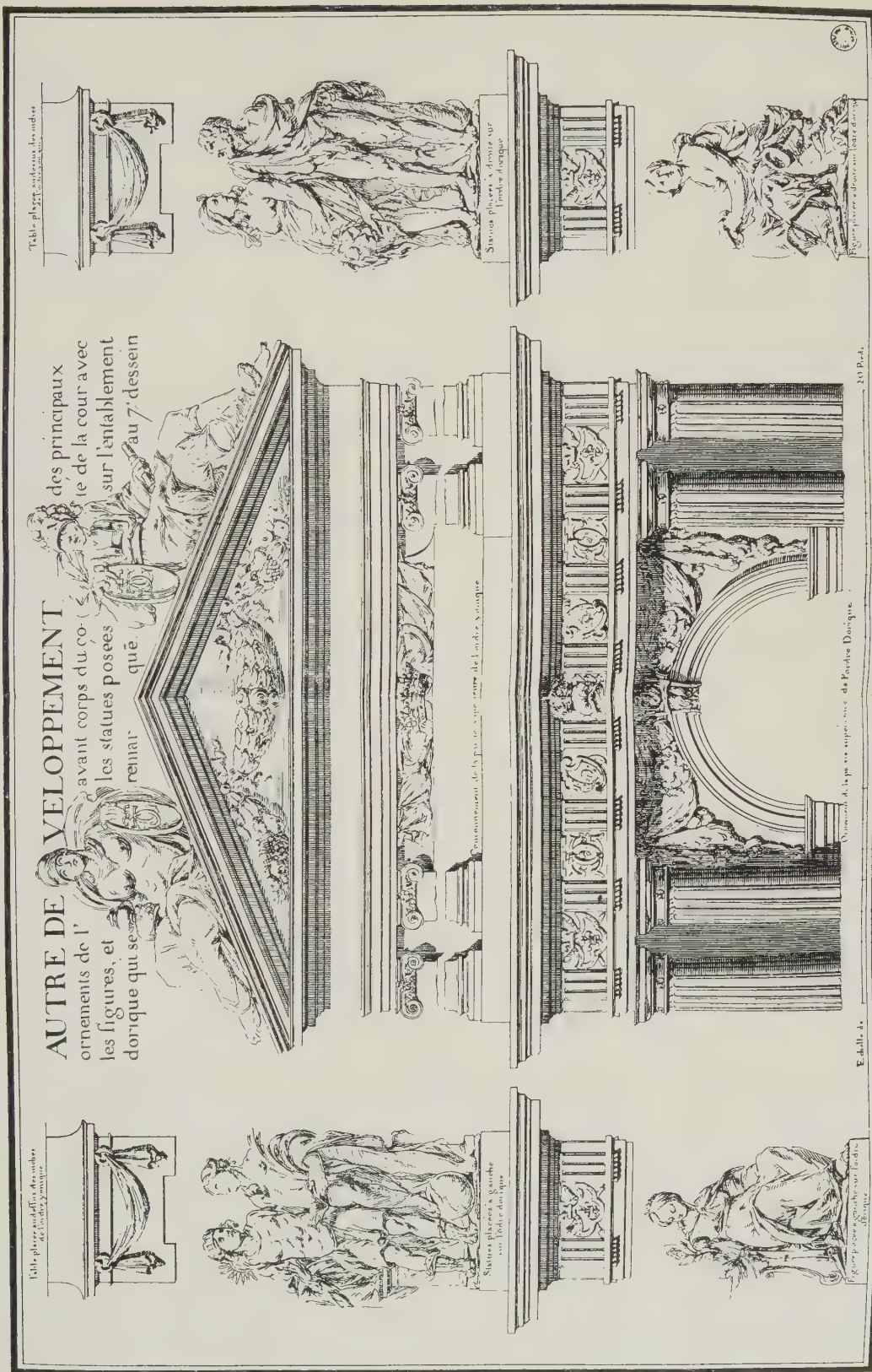
Echelle de

14 Toises

Exemple d'une des cheminées

FIG. 8. — J.-F. BLONDEL, RECUEIL CONTENANT LA DESCRIPTION DU CHATEAU DE BLOIS, (Bibliothèque de l'Institut.)
 Buste de Gaston d'Orléans, par Jacques Sarrazin.

Phot. Rigal



Phot. Rigal.

tion » (p. 32). Voici son jugement de la façade extérieure : « Cette façade nous a paru trop compliquée dans son ordonnance et être composée de trop petites parties. On y remarque cependant deux ordres pilastres composés distribués dans les deux étages supérieurs, mais d'un si petit diamètre qu'ils paroissent anéantis par la masse générale. Au-dessus de ces deux étages est pratiquée une galerie à jour soutenue par de petites colonnes d'une proportion fort raccourcie. Toutte cette décoration est élevée sur un sousbassement en talus fort exhaussé, plusieurs éperons servent de contrefort à ce sousbassement ; chacun d'eux est terminé par des encorbellements sur lesquels s'élèvent autant de cabinets extérieurs isolés et à pans, qui, en procurant de l'agrément au dedans de l'édifice, ne laissent pas d'en défigurer les dehors. Mais telles étoient les ressources des architectes gothiques, ressources qui n'ont pas peu contribué à nous faire mésestimer leurs productions en général, quoique le plus grand nombre mérite à beaucoup d'égards une certaine considération » (p. 4). Que nous sommes loin de l'opinion de La Fontaine déclarant bonnement un siècle plus tôt : « ce qu'a fait faire François I^{er}, à le regarder du dehors, me contenta plus que tout le reste ; il y a force petites galeries, petites fenêtres, petits balcons, petits ornemens sans régularité et sans ordre ; cela fait quelque chose de grand qui plait assez » ¹ !

En revanche, Blondel ne tarit pas en éloges sur « la beauté des proportions du château bâti par Gaston » (p. 32) : car « il n'appartenoit qu'à François Mansard de franchir la barrière du mauvais goût de son tems pour restituer à l'architecture tous ses droits et peupler la France de bâtimens dignes d'Athènes et de Rome » (p. 34). Il n'est cependant pas aveuglé par ses préférences et ne laisse pas de mêler la critique à la louange. A la façade de la cour, les figures couchées sur les rampants du fronton et celles de la colonnade sont jugées par lui « d'une belle exécution et bien drapé d'un excellent goût de dessein et d'une exprétion vigoureuse », mais elles lui paraissent « d'une proportion un peu forte, comparées avec le module de l'architecture qui les reçoit » (p. 25). Les sculptures d'ornement de cette façade — au-dessus de la porte, dans le fronton triangulaire de l'avant-corps central, au-dessus de la fenêtre du premier étage de cet avant-corps, aux métopes de la colonnade — sont estimées « un peu pesantes » (p. 25). Il n'est pas satisfait du couronnement demi-circulaire de cet avant-corps, « forme beaucoup moins heureuse qu'un fronton, mais que Mansard sans doute n'a pas voulu répéter ici, à cause de celui triangulaire pratiqué sur l'ordre ionique de la même façade » (p. 24). Il trouve « la hauteur des combles de tout ce bâtiment un peut considérable : il est vrai que ce genre de couvertures contribue à caractériser un château ; mais est-il besoin de leur donner tant d'élévation ?... il faut convenir qu'une si grande hauteur ne sert qu'à faire paroître naine l'architecture de dessous, à accabler les murs de face, et à exiger un entretien considérable, presque toujours négligé dans les grands édifices » (p. 31).

1. La Fontaine, *Voyage en Limosin*, 3^e lettre, 3 septembre 1663.

Le grand escalier de cette construction est, à juste titre, tenu par lui pour « un chef-d'œuvre » (p. 12). Cependant, s'il loue les trophées de la coupole de cet escalier, qui sont « du plus grand goût de dessin », il ajoute : « nous n'en applaudissons pas l'application sur une surface courbe et dans son plan et dans son élévation, surface qui ne peut guères recevoir que des cassettes et des rosaces, et jamais de trophées suspendus » (p. 38). Enfin la distribution intérieure de cet édifice est l'objet d'une critique : « les pièces sont spacieuses et bien élevées, mais peu symétriques, tous les écoinçons étant inégaux, la plupart des portes n'enfilant pas les croisées et les cheminées n'étant pas toujours placées dans le milieu de chacune d'elles, symétrie nécessaire que nos architectes entendent supérieurement aujourd'hui, et qui, lorsqu'elle ne nuit pas au dehors, rend souvent nos productions au-dessus de celles des architectes qui nous ont précédés » (p. 14).

*
* *

Le rapprochement s'impose avec ce que dit Blondel de l'« avant-corps du château de Blois, du côté de la cour, élevé sur les dessins de François Mansard », dans le tome III de son *Cours d'architecture*, publié en 1773.

On y retrouve le même enthousiasme, nuancé de diverses critiques. L'auteur loue « la précision dans les ordres, la perfection dans les profils, le choix dans les ornements, dans les matières, dans la main-d'œuvre ; en un mot, on y reconnoît la sublimité que Mansard savoit transmettre à toutes ses productions ». Et, après avoir ainsi commencé, il termine en vantant « la sculpture supérieure, les profils excellents, la précision dans l'appareil, la correction dans la main d'œuvre ».

Cependant, comparant la composition de cet avant-corps avec celle de l'avant-corps du château de Maisons, élevé aussi par Mansart un peu plus tard, il trouve que l'architecture de Blois « est plus nombreuse, a plus de mouvement, est plus riche, plus compliquée, et par là offre peut-être moins de satisfaction à l'œil du spectateur éclairé ». La grandeur des ouvertures lui paraît excessive, car, si elle « donne à ce château un air d'habitation », elle « semble détruire la petitesse du diamètre des ordres qui président dans cette ordonnance ». La superposition des ordres n'est pas jugée plus heureuse, parce qu'elle donne « à la composition un caractère de petitesse qui s'accorde difficilement avec la grandeur de l'édifice où ils se trouvent employés et avec le point de distance d'où ils doivent être aperçus ». Blondel remarque avec raison que le portique central terminé par le fronton triangulaire « interrompt l'unité qui devrait régner dans toute l'ordonnance et que la masse se trouve démentie par la division des principales parties qui la composent ». Il ne peut davantage approuver le couronnement en demi-cercle qui domine la façade au-dessus de ce portique et qui est « fort au-dessous des idées sublimes de Mansard ». Enfin il trouve « la hauteur des combles trop considérable », car, dit-il, si « les toitures nous paroissent devoir caractériser les

châteaux, il s'en faut bien que nous approuvions que leur hauteur surpasse jamais le tiers du bâtiment ».

En somme, à une douzaine d'années d'intervalle, les idées de notre auteur n'ont pas évolué ¹.

* * *

Il conviendrait encore de parler du style de Blondel. Mais on a pu voir par les passages que nous avons cités qu'il vaut mieux n'en rien dire. Sa langue est fort inférieure à son dessin.

Nous ne pouvons avoir la prétention de donner en quelques pages la connaissance complète de l'ouvrage de Blondel. D'ailleurs rien ne saurait tenir lieu de la lecture du texte et de la vue des planches. Souhaitons que quelque éditeur ou quelque corps savant publie cette œuvre intéressante.

Pierre LESUEUR.

1. J.-F. Blondel, *Cours d'architecture*, 1771-1777, t. III, pp. 91-96, et t. III des planches, pl. XIII.



FIG. 10. — J.-F. BLONDEL. RECUEIL. Chapiteau.



BIBLIOGRAPHIE

LIVRES

LUCIEN DUBECH et PIERRE D'ESPEZEL. — **Histoire de Paris.** — Paris, Les Éditions Pittoresques, 1931, 2 vol. in-4°, reliés.

Lorsqu'elle parut chez Payot, l'*Histoire de Paris* de MM. Lucien Dubech et Pierre d'Espezal remporta immédiatement un brillant succès : nous n'avons pas à rappeler ici les mérites qui furent alors reconnus à cet ouvrage. Disons seulement qu'il replace avec habileté l'histoire de Paris dans l'histoire de France, qu'en matière d'urbanisme il fait justice d'idées aussi fausses qu'invétérées, qu'enfin il redonne à la politique et à la volonté des hommes d'État — bons ou mauvais — l'importance essentielle que — soit timidité, soit impartialité mal comprise — on leur a trop souvent déniée. De là l'allure vivante et libre de cette histoire.

Pour se conformer à une mode qui flatte beaucoup d'anciens lecteurs et en attire toujours de nouveaux, les Éditions Pittoresques ont pris l'initiative d'illustrer l'*Histoire de Paris*. Sous cette nouvelle et luxueuse présentation, l'ouvrage forme deux forts volumes in-quarto d'une très belle typographie, où sont venues s'insérer de nombreuses illustrations tirées en héliogravure, sans préjudice d'un nombre imposant de planches hors texte. Cette illustration, avant tout documentaire, choisie avec beaucoup de soin, met sous les yeux du lecteur quantité d'événements historiques, tels que les ont vus les contemporains. C'est une source graphique qui s'ajoute aux sources narratives dont le texte est nourri et qui en accroît véritablement la portée. Ainsi cette *Histoire de Paris*, qui ne néglige pas le rôle éminent joué dans les arts par l'illustre cité, se présente aujourd'hui sous la forme d'un ouvrage d'art extrêmement séduisant : objet vraiment digne de son sujet.

R. D.

Ct LEFEBVRE DES NOËTTES. — **L'attelage ; le cheval de selle, à travers les âges. Contribution à l'histoire de l'esclavage.** Préface de Jérôme Carcopino. — Paris, A. Picard, 1931, 1 vol., 307 p., 1 vol., 500 illustrations.

Le présent ouvrage est la seconde édition, très augmentée, d'un livre paru il y a six ans. Les idées exposées par l'auteur ont déjà fait leur chemin, elles sont de celles que nul ne peut plus ignorer. L'étude approfondie d'un détail technique par un homme du métier, en nous aidant à nous dégager du convenu d'un jugement traditionnel et jamais révisé, peut aboutir à de vraies révélations. L'attelage antique, l'utilisation du cheval de selle par les Anciens, qui donc aurait songé, parmi les purs archéologues, à considérer le détail d'une telle question ? Il fallait qu'un cavalier y apportât sa compétence spécialisée pour qu'on en vît jaillir des aperçus nouveaux sur les conditions sociales de la vie antique. Bien plus, en nombre de cas, les nouvelles données mises au jour permettent de rectifier la chronologie, autre bienfait. Rompant avec l'admiration en quelque sorte héréditaire, dont nous entourons l'antiquité classique, le commandant Lefebvre des Noëttes ose nous dire en face que cette industrie primordiale, la traction animale, y resta dans l'enfance, d'où la prédominance des transports par eau. S'il nous démontre que la ferrure et le collier ne furent inventés qu'au x^e siècle après J.-C., c'est pour mettre en lumière la conséquence capitale d'un fait en apparence insignifiant, à savoir le développement et la persistance de l'esclavage. Sans doute, on sent bien que l'auteur, plein d'un enthousiasme qui va jusqu'au prosélytisme, se laisse emporter par l'idée qui le possède. Il est permis de résister à un si bel élan. L'ardeur de l'érudit... néophyte — qu'il me pardonne l'expression — lui a fait accumuler les documents plastiques avec une hâte un peu expéditive qui l'entraîne dans tous les cantons de l'histoire à bride abattue. Le recueil d'illustrations offre un singulier disparate qui, s'il amuse l'attention, reste un peu déconcertant. Je consens que la « forme » de l'appareil scientifique paraisse un mauvais terrain pour la critique à un lanceur d'idées ; je crois pourtant que le Ct Lefebvre des Noëttes aurait eu utilement recours à la bonne volonté d'un collaborateur pour la rédaction des légendes. Je lui signale entre autres, et en passant (fig. 335) que : *Pisanello, XV^e siècle*, est un titre fautif et insuffisant pour désigner le revers de la médaille de Carlo Grati, par Sperandio. Ce sont là des vétilles ; nous sommes

assuré qu'on aura longtemps recours à ce livre très vivant. Il contient de bonnes leçons, sinon par sa méthode scientifique, du moins par son sens avisé des réalités trop souvent étrangères aux purs « savants ».

J. B.

J.-L. BLANCHOT. — **Les étapes de la sculpture. Essai de synthèse.** — Paris. Gauthier-Villars et Cie. 1931, XXXII + 202 p., 8 pl., in-8°.

L'intérêt de cette synthèse consiste à présenter chaque étape historique ou nationale de la sculpture comme le résultat de la technique. Ce sont les procédés de métier qui déterminent, dans l'esprit de l'auteur, le caractère des œuvres. Dans ce petit livre, M. Blanchot s'attache surtout à définir le génie collectif de telle ou telle nation, génie dont les grands maîtres ne sont que les représentants les plus caractéristiques. L'auteur commence par donner l'explication des termes techniques dont il se sert. La première partie de son travail est consacrée aux écoles antiques : I. Chaldée, Mésopotamie, Perse, Médie, etc. ; II. L'Égypte ; III. La Grèce ; IV. Les formes décadentes de la sculpture grecque à Rome et en Ionie. La seconde partie est relative à l'Europe Moderne : V. XIII et XIV^e siècles ; VI. La Renaissance ; VII. Le XVII^e siècle ; VIII. Les XVIII^e-XIX^e siècles. Tout en reconnaissant l'intérêt de l'effort de M. J.-L. Blanchot, il y a lieu de regretter que ses généralisations tendent à simplifier outre mesure les problèmes, ce qui est inévitable dans des synthèses peut-être prématurées de ce genre. D'ailleurs présenter toute l'évolution des formes sculpturales en se fondant surtout sur le progrès de la technique dans le sens moderne du mot est en soi-même contestable. On se demande si le terrain est assez déblayé pour en parler de façon aussi péremptoire. Pour M. Blanchot les civilisations de l'Égypte et de l'Inde sont des civilisations primitives. Que dirait-il des civilisations extrême-orientales, la chinoise par exemple, et, en particulier des sculptures chinoises et indiennes ?

D'après les idées de l'auteur tout art vise plus ou moins au réalisme imitatif, à moins qu'il ne s'agisse d'un art hiératique, c'est-à-dire figé et mort. — On peut contester la validité de cet axiome.

Dans le livre en question les faits sont forcément condensés, présentés sans tenir compte des contradictions qui se dégagent des études et des découvertes récentes. Pour ne citer que quelques exemples entre plusieurs, — dans le paragraphe sur Praxitèle, pas un mot de la controverse instituée à propos de l'authenticité de l'Hermès. Les problèmes que suscite l'école archaïque grecque (et qu'on a beaucoup discutés récemment à propos du livre de Langlotz, n'ont laissé aucune trace dans l'exposé de l'auteur. Toutes les questions que soulève la sculpture romaine, et spécialement le *Reichskunst* de Wickhoff et Riegl et les différentes interprétations qui

partagent le monde des érudits (voir Wickhoff, Strzygowski) ne trouvent aucun écho dans ce livre de synthèse. Cependant ces questions sont d'une importance capitale pour se faire une idée de l'importance de l'apport oriental. Et ainsi de suite. L'auteur joue sans cesse avec les notions de décadence et de progrès, dangereuses pour un penseur et un esthéticien. C'est un point de vue assumé. Mais, en accusant Winckelmann d'exagérer l'importance de l'Apollon du Belvédère, il succombe lui-même à la tentation de créer un autre « idolum » aussi subjectif, — lui aussi imposé par le goût d'une époque, — celui de la valeur absolue et suprême de la sculpture grecque de l'ère classique. La bibliographie incomplète, livrée au hasard, est tout à fait insuffisante.

M. J.

BERNARD BERENSON. — **Quadri senza casa. Trecento e Quattrocento senese.** — Rome, Milan, Éd. Bestetti et Tumminelli. 1931, in-8°.

Personne n'est aussi qualifié que M. B. Berenson, dont l'autorité dans la matière est universellement reconnue, pour procéder aux recherches et à la revision du grand nombre des tableaux italiens dont le sort demeure inconnu. Nous demeurons infiniment reconnaissants à l'éminent érudit qui nous permet de retrouver les filiations et parfois la paternité de nombreuses peintures, dispersées actuellement, et dont la mémoire prodigieuse du grand connaisseur a gardé les traces. On ne saurait exagérer l'importance d'un ouvrage de ce genre. Il permet de reconstituer parfois toute la personnalité d'un artiste mal ou peu connu et reste un guide inappréciable pour les chercheurs. La méthode rigoureuse et l'intuition exceptionnelle du savant américain lui permettent de déceler à coup sûr maintes œuvres disparues depuis longtemps. Le chapitre de l'histoire de l'art italien concernant l'école siennoise des XIV^e et XV^e siècles s'est considérablement enrichi grâce à la publication de ses travaux.

M. J.

ARTHUR M. HIND. — **Catalogue of Drawings by Dutch and Flemish Artists preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Vol. IV Dutch Drawings of the XVIII century (N-Z and Anonymous).** In-8°, 228 p., 80 pl. — Londres, British Museum Trustees.

Ce volume est la suite (lettres N-Z) du catalogue des dessins des artistes hollandais du XVII^e siècle, dont la première partie (A-M) a été publiée dans le volume III en 1926. La description des dessins des anonymes et un supplément sur des dernières acquisitions faites en 1930 occupent la deuxième partie de la publication. Enfin la dernière partie de l'ouvrage est consacrée à la liste et à la description des dessins hollandais

et flamands des XVIII^e et XIX^e siècles, et à l'index des artistes et des sujets.

M. J.

A. KINGSLEY PORTER. — **The Crosses and Culture of Ireland.** — New Haven. Yale University Press. The Metropolitan Museum of Art, p. 143, ill. 276, in-8°, 1931.

Le livre de M. A. Kingsley Porter jette une lumière des plus vives sur les antiquités irlandaises et, plus généralement, sur cette étonnante civilisation reconnue actuellement pour la plus ancienne de toute l'Europe médiévale. Cette étude précise, concentrée, si l'on veut, sur un seul point : les croix en pierre sculptée qu'on trouve un peu partout en Irlande, pour minutieuse et limitée qu'elle soit, fait ressortir tous les éléments constitutifs de la civilisation irlandaise. On saisit aussi sur le vif les étapes de son développement et de son influence en Europe. Comme dans une goutte d'eau se reflète l'Univers, de même un modeste problème ornemental peut faire embrasser dans leur ensemble les plus grands problèmes : celui des foyers et des sources de notre culture, celui de la succession des formes et des conceptions esthétiques, etc.

En prenant pour point de départ une enquête sur les croix irlandaises, comme un biologiste s'appuie sur un phénomène parfois insignifiant du monde organique pour reconstruire tous les grands processus de l'évolution biologique, M. Kingsley Porter nous permet de suivre les grands courants culturels et spirituels qui unissent l'Irlande, à partir des V^e et VI^e siècles, à cet *Hinterland* du monde méditerranéen dont l'importance longtemps méconnue a été mise en valeur par des recherches récentes, en particulier par celles de M. J. Strzygowski.

En effet, l'art austère, rigide, monumental, irréaliste, non-hellénistique, d'origine copte, égyptienne et syriaque, apporté probablement par les agents du prosélytisme religieux, unit spirituellement les monastères de la Thébaïde à l'île d'Europe qui géographiquement s'en trouve le plus éloignée (voyez les rapports de l'Église irlandaise et de ses monastères avec les moines ascètes égyptiens ; *Leabhar Break*, Dublin, Royal Irish Academy, 1876, fasc. 5 ; *The Martyrology of Donegal*, traduit par O' Donovan, Dublin, Thom, 1864, p. 23, 87, etc.).

Une grande lutte mit aux prises les deux foyers de la culture médiévale : Rome hellénisée et Armagh, héritière des centres monastiques orientaux, opposés à l'héritage du paganisme gréco-romain. Nous savons que les moines irlandais ont évangélisé plus que quiconque l'Europe centrale ; leur influence se répandit jusqu'en Italie. (Voyez le monastère de Bobbio.)

Vaincue sur le domaine religieux, l'Irlande contribua au triomphe des formes plastiques étrangères à la conception classique. M. Kingsley Porter montre qu'au X^e siècle, alors que le reste de l'Europe som-

meillait, du point de vue artistique, dans les *dark ages*, l'Irlande offre l'exemple d'une activité des plus remarquables.

L'étude du savant américain entame encore l'examen d'une série d'autres questions importantes. L'auteur montre, par exemple, qu'on peut observer et étudier sur les objets du culte irlandais le syncrétisme des images chrétiennes et païennes celles-ci tirées des légendes indigènes du cycle Conchobar-Cuchulin, Finn, etc. Il nous met en état aussi de mesurer ce qu'on doit au culte des différents saints qui ont laissé des traces visibles dans l'iconographie artistique (saint Patrice et saint Colomban, Columelle, les missionnaires, etc.).

Enfin la présente étude nous permet de voir les limites, relativement très restreintes, de l'influence scandinave, dont les vestiges artistiques, contrairement à ce qu'on peut observer en Angleterre, sont en Irlande, d'une importance secondaire.

M. J.

VICTORIA and ALBERT MUSEUM, — **Review of the Principal Acquisitions during the year 1930.** — Londres Board of Education, 1931, in-8°, 128 p., ill.

L'annuaire du Victoria and Albert Museum rend compte d'une façon exhaustive de l'activité du Musée en 1930, sous la direction de M. E. Maclagan. La partie la plus importante de ce rapport est consacrée aux acquisitions de l'année écoulée. C'est surtout le *Department of Textiles* qui s'est enrichi : deux tapis anglais des XVI^e et XVII^e siècles, spécimens des plus rares dans leur genre, un tissu de soie persan du XI^e, un tapis de Lahore du milieu du XVII^e siècle (art des Moghols) sont parmi les acquisitions les plus précieuses. D'autres départements, celui de la céramique (le don de la collection R. Fiske, céramique anglaise de Staffordshire), celui de la ferronnerie (un spécimen de travail italien du XVI^e siècle), ceux de la sculpture, de la peinture, des gravures, des dessins, des livres, etc., n'ont pas été non plus oubliés.

La présentation du volume est irréprochable.

M. J.

MAURICE CASTEELS. — **L'Art moderne primitif.** Préface d'Henry Van de Velde. Paris, Henri Jonquières, 1930, in-4°, 127 p., 144 pl.

M. M. Casteels nous offre plutôt un recueil d'articles qu'un exposé systématique des principes et des idées qui animent l'art moderne, mais ce recueil est inspiré par une idée maîtresse, celle de la glorification des tendances « fonctionnelles » de l'art de nos jours. « Faire de l'art, dit l'auteur (de l'art moderne), c'est faire en sorte que quelque chose, que n'importe quelle chose devienne de l'art, sans avoir recours aux formes représentatives ou ornementales ».

La première section de l'ouvrage (*Architecture et*

arts décoratifs) est consacrée à l'historique du mouvement moderniste ; dans la deuxième, M. Casteels essaie de donner quelques définitions des termes — beauté, admiration (?), art, art social, arts industriels, — l'auteur veut dégager ainsi l'essence et les traits caractéristiques de l'art de notre époque. Enfin, la troisième s'occupe tout spécialement des directions et des voies à suivre dans un avenir prochain (*Où allons-nous ? Autour de l'architecture actuelle. Les Arts décoratifs. Les Arts plastiques*). Les illustrations réunies à la fin du volume sont accompagnées d'une table et de commentaires critiques sur la correspondance plus ou moins grande des différentes constructions réalisées avec l'esprit de l'époque.

Le livre de M. Casteels vaut par son absolue sincérité et par quantité d'observations justes. L'analyse et l'histoire de la création des formes adoptées par l'architecture contemporaine sans donner des faits ou des aperçus vraiment nouveaux (on a répété tant de fois les mêmes choses sur ce sujet !) présentent maintes remarques non dépourvues d'intérêt. Nous croyons tout de même que l'auteur devrait distinguer différents courants dans le mouvement moderniste, par exemple les formes transitoires (Berlage en Hollande, P. Behrens en Allemagne, peut-être Perret en France) et les réalisations radicales (Le Corbusier, Mallet Stevens, etc., en France, Oud, Dudok, etc., en Hollande, W. Gropius, Taut, etc., en Allemagne). D'autre part, la contribution française à la création de l'architecture moderne est complètement laissée dans l'ombre. Cependant c'est le Français Joseph Monnier qui a inventé le béton armé en 1847, ce sont les architectes français, les frères Perret, qui ont utilisé ce matériau avec la pleine conscience de ses possibilités dès 1903 (d'ailleurs pourquoi Peter Behrens est-il cité parmi les architectes autrichiens ? V. p. 40).

M. Casteels insiste beaucoup sur le côté social de la création artistique contemporaine et sur la nécessité de trouver une harmonie entre l'art d'une époque et son esprit général. Tout cela est fort sage. Malheureusement son exposé présente plutôt une profession de foi ardente qu'une étude méthodique. Il y a lieu de déplorer une absence presque totale d'aperçu historique et objectif. Notre époque lui apparaît comme un aboutissement et non pas comme un simple chaînon d'une évolution. On pourrait contester aussi ou au moins discuter des affirmations présentées sous forme d'axiomes, celles entre autres que l'art a été toujours utilitaire, que toute forme artistique a constamment tendu vers un but pratique (les exemples de décoration arabe, khmère, etc., ont été souvent cités comme preuve du contraire : l'auteur confond l'origine plus ou moins utilitaire d'une forme avec son développement ultérieur quand elle perd le caractère « fonctionnel »).

Les chapitres consacrés aux définitions esthétiques sont encore plus arbitraires, oserai-je dire

fantaisistes, et d'un simplisme quelque peu naïf ; les formules ne sont ni neuves ni originales, ni même précises. Elles sont en contradiction avec la plupart des idées admises, sans apporter l'ombre d'une preuve ou d'un argument. Les aphorismes tels que : *le beau c'est ce qui est pratiquement bon*, — *admirer c'est désirer*, — *on ne désire que ce qui semble indispensable*, — *les œuvres d'art dans un musée acquièrent la valeur d'un document* (c'est-à-dire sont mortes, dans l'esprit de l'auteur) *parce que la possession exclusive est interdite*, etc., sont des paradoxes peu justifiables et que le critique n'essaie même pas de justifier.

Les esthéticiens du XIX^e et du XX^e siècle ont analysé et étudié jusqu'à l'infini la plupart de ces problèmes. L'auteur ne connaît pas, selon toute apparence, le premier mot de cette littérature dont la lecture demeure indispensable à qui s'aventure sur ce terrain déjà bien déblayé par les spécialistes. — Les seuls renvois à Freud ne suffisent pas pour traiter ces questions intéressantes, beaucoup plus compliquées que l'auteur n'a l'air de s'en douter. Quoi qu'il en soit, le livre de M. Casteels, qui est une « sublimation » de notre époque, présente un intérêt documentaire : c'est la confession d'un critique sincère, partisan du modernisme des « ultras ». — On peut regretter seulement que les données qu'il met en œuvre soient aussi limitées et que son information historique autant que théorique ne soit pas plus complète, ce qui lui permettrait de juger les événements et les faits un peu plus *sub aeternitatis specie*.

M. J.

REVUES

Par M. MALKIEL JIRMOUNSKY.

Ni Flémalle, ni Falin. — M. Salomon Reinach publie dans la *Revue Archéologique* (novembre-décembre 1930) une étude sur le peintre flamand de la première moitié du XV^e siècle, connu sous le nom de « maître de Flémalle ». L'auteur résume lui-même l'objet de son mémoire dans ces termes : « Un peintre de génie est appelé depuis 1898 le « maître de Flémalle » en raison de la provenance assignée à quatre chefs-d'œuvre de sa main, aujourd'hui au Musée de Francfort. Mais cette provenance se fonde sur un on-dit dont la fausseté peut être établie. Grâce à l'interprétation, due au concours de M. Philippoteaux, d'une note de Boisseré, qui, en 1848, croyait ces panneaux originaux d'une abbaye de Falin près de Sedan — il n'y a jamais eu d'abbaye de ce nom — on peut croire (mais non affirmer) qu'ils ont d'abord orné, à l'église Notre-Dame d'Elant dans les Ardennes, la tombe de Philippe, comte de Rethel, fils de Philippe le Hardi, lequel tomba en 1415 à Azincourt et dont la veuve, Bonne d'Artois, épousa Philippe le Bon en 1424. Si la commande peut, en effet, être

attribuée à Bonne d'Artois, elle a dû vraisemblablement l'adresser à l'atelier des Van Eyck à Bruges, qui entretenait des relations suivies avec la maison de Bourgogne, et non à l'atelier de Campin à Tournai. Donc, si l'on met en avant le nom de Rogier comme auteur de ces panneaux, il y a peut-être lieu de penser qu'il s'agit d'un Rogier de Bruges, élève des Van Eyck, et non d'un Rogier de Tournai, élève de Campin. »

Les débuts de Paolo Veneziano. — M. G. Fiocco étudie (*Dedalo*, juin 1931) les premières œuvres du maître vénitien Paolo. Depuis les recherches de M. Testi, MM. A. Morassi (*Belvédère*, 1928, n° 1), V. Moschini (*Catalogo delle opere d'arte della Ca' d'Oro*, 1929) et M^{me} E. Vavalà (*Burlington Magazine*, octobre 1930) ont essayé de compléter l'œuvre de cet artiste. M. Fiocco a, pour sa part, ajouté un certain nombre d'ouvrages à ceux qu'on attribue à Paolo, qu'il considère comme l'initiateur de l'art proprement vénitien. En analysant ses premières créations, M. Fiocco dégage les affinités profondes qui les relient à l'art byzantin. De ce point de vue, il s'arrête surtout sur le polyptyque actuellement à Dignano en Istrie, mais provenant de San Lorenzo de Venise. Il s'agit du retable de San Leone Bembo. L'analyse du style, de la technique, de la composition et de tous les éléments du tableau conduisent l'auteur à y voir l'œuvre de Paolo Veneziano. Le tableau serait de 1321, c'est-à-dire antérieur à toutes les autres peintures que l'on connaît de ce maître. Il témoigne des attaches profondes de l'art vénitien raffiné de cette époque avec la Renaissance néo-hellénique et l'école crétoise.

L'identification du maître de « l'Annonciation d'Aix » avec le peintre napolitain Colantonio. — M. Carlo Aru (*Dedalo*, septembre 1931), prenant pour texte la lettre de Pietro Summonte du 3 mars 1524, publiée récemment (1922-23, 1925) par Fausto Nicolini, tente de reconstruire l'œuvre de Colantonio, peintre napolitain du xve siècle. L'exactitude générale des renseignements donnés par Summonte, vérifiée à plusieurs reprises, permet de se fier à son témoignage. L'examen des œuvres que cite cet historien, de leur technique et de leur style, renforcé par les données historiques qu'apporte M. Aru, suggère à ce dernier l'hypothèse de l'identité de Colantonio avec le « Maître de l'Annonciation d'Aix » dont la personnalité a été sujette à des identifications différentes et controversées (voir dans la *Revue de l'Art*, 1925, 1927, 1928, les opinions de MM. S. Reinach, E. Verlant, G. Hulin de Loo, J. de Figueiredo, P. Durrieu, L. Maeterlinck, A. de Laborde, L. Gillet, M. Fierens-Gevaert, F. de Mély, P. Jamot, L. Desmonts, etc.). M. Aru essaie ainsi avec beaucoup d'ingéniosité de résoudre un des problèmes les plus importants de l'histoire de l'art italien du xve siècle :

l'identité du « Maître de l'Annonciation d'Aix » et de Colantonio expliquerait la formation d'Antonello de Messine, prétendu élève du peintre napolitain, qui a réalisé la synthèse de l'art italien, de l'art flamand (sous l'influence de Van Eyck), et des élé-



COLANTONIO. Saint Jérôme.
(Naples, Pinacothèque Royale)

ments architectoniques et décoratifs français méridionaux (voir l'église franciscaine de San Lorenzo à Naples et le rôle de la cour de Charles d'Anjou et de ses successeurs) en germe dans l'art de Colantonio et du « Maître de l'Annonciation d'Aix ».

La restauration des monuments à Pompéi. — M. A. Maiuri publie (*Bolletino d'Arte del Ministero della Educazione Nazionale*, VI, 1931) un résumé de ses rapports sur les résultats des travaux de restauration effectués à Pompéi en 1929-30. L'auteur compare l'état de certains monuments avant la restauration et leur état actuel. Il s'étend sur les principes qui ont inspiré ses collaborateurs et sur la solidité et la précision des résultats obtenus. Il s'agit de la Basilique, du Forum triangulaire et du portique de la *Casa della Fortuna*.

La première ébauche du «Paradis» de Tintoret au Palais des Doges à Venise. — M. Joseph Meder consacre un article (*Die Graphischen Künste*, 1931 Heft 2/3, Vienne) à la première ébauche du *Paradis* de Tintoret, retrouvée parmi les dessins qui se trouvent à la bibliothèque de Salzbourg. L'auteur rappelle l'histoire de la grande peinture murale commandée par la commission artistique, après l'incendie du 20 décembre 1577 (où périrent les décorations de Guariento, Gentile da Fabriano, Pisanello, Vivarini, etc.), d'abord à Véronèse, puis, après sa mort, en 1588, à Tintoret. Le dessin de la Bibliothèque de Salzbourg présente l'aspect sous lequel Tintoret a

conçu tout d'abord le sujet, et qu'il a modifié entièrement par la suite dans sa réalisation définitive,



TINTORET. Première ébauche du *Paradis*.
(Bibliothèque de Salzbourg).

qu'on admire dans la salle du Conseil au Palais des Doges de Venise.

Léonard de Vinci, collaborateur de Verrocchio. —
M. W. R. Valentiner (*Art Bulletin*, mars 1930) exa-



LEONARD DE VINCI (?) *La Vierge et l'Enfant*.
(Munich, Alte Pinakotek).

mine quelle fut la part de Léonard de Vinci dans les œuvres de l'atelier de Verrocchio. L'analyse du style permet de relever, par exemple, les affinités qui unissent *la Vierge à l'aillet avec l'Enfant* de l'ancienne Pinacothèque de Munich, attribuée récemment à Léonard (v. W. Suida, A. Venturi, Bode), aux dessins de Verrocchio, du Louvre, du British Museum et du Cabinet des Estampes de Dresde, ce qui prouve l'usage répété qu'avait fait des esquisses de son maître le grand peintre florentin. D'autre part, en rapprochant un certain nombre de tableaux



VERROCCHIO. Dessin.
(British Museum).

de l'école de Verrocchio avec les dessins de Léonard, on aperçoit le rôle considérable qu'a joué ce dernier parmi les collaborateurs du maître. M. Valentiner touche ici une question particulièrement importante pour l'étude des œuvres des différents ateliers de la Renaissance. Ces œuvres ne sont pas, le plus souvent, des œuvres personnelles de tel ou tel maître, elles sont généralement le résultat de la collaboration de plusieurs artistes. Ainsi, en ce qui concerne l'autel de la cathédrale de Pistoie, les documents historiques, l'analyse des détails et la comparaison des dessins authentiques de Léonard et de Lorenzo di Credi nous prouvent la collaboration successive de trois artistes, Verrocchio, Léonard et Lorenzo di Credi.

En analysant le style et le caractère de plusieurs autres tableaux de la même époque, exécutés dans

l'atelier de Verrocchio, l'auteur retrouve des traits léonardesques et dégage minutieusement le rôle important de Léonard parmi ses collaborateurs. Il montre tout l'appui que peut donner dans cet ordre de recherches une source d'information sûre : le *Codex del Anonimo Gaddiano* (écrit après 1540). M. Valentiner est ainsi amené à déterminer quelle fut la collaboration de Léonard à l'autel de la chapelle de Saint-Bernard au Palais Public de Florence (aujourd'hui aux Ofîces), auquel l'artiste a travaillé antérieurement, selon toute probabilité, à Filippino Lippi. De même en utilisant les dessins et les croquis de Léonard, on peut saisir sur le vif la participation du grand artiste à l'œuvre sculpturale de Verrocchio : les sculptures de la villa Careggi, et aussi la statue du Colleone, à Venise.

Sur la chronologie du cloître de Silos. — M. Ricardo Orueta traite de la question plusieurs fois débattue, de la datation du cloître de Silos (*Archivo Español de Arte y Arqueología*, n° 18, septembre-décembre 1930). *La Gazette des Beaux-Arts* vient de donner à ses lecteurs une étude magistrale du baron Verhaegen sur le même sujet (voir les numéros de septembre et d'octobre 1931). Le baron Verhaegen ne cite nulle part l'article de M. R. Orueta qui, à vrai dire, n'apporte aucun nouvel élément à la controverse. L'auteur espagnol insiste sur l'importance du témoignage chronologique que donnent les inscriptions, argument qui perd sa force probante si l'on tient compte des reconstructions du XII^e siècle, sur lesquelles ont insisté le baron Verhaegen et M. P. Deschamps. Les données épigraphiques ne permettent pas non plus d'aboutir à une conclusion nette. Il est vrai que les lettres onciales se rencontrent au XI^e siècle (voir M. R. Orueta), mais d'autre part le caractère archaïsant des lettres se perpétue assez longtemps dans les inscriptions espagnoles.

Le fait capital, pivot de la controverse, c'est l'isolement de ce monument en Espagne. Le seul argument que produise M. R. Orueta pour le placer au XI^e siècle est l'analogie invoquée des objets d'ivoire et de bois où se reflète l'influence byzantine et mozarabe. Mais on sait que la technique des arts mineurs diffère entièrement de celle de la sculpture en pierre. L'état du pays au milieu des guerres de la *reconquista* ne semble non plus avoir été propre à une floraison artistique inopinée. L'article de M. R. Orueta n'apporte donc aucun renfort à la thèse des savants espagnols qui est aussi celle de M. Kingsley

Porter. Nous laisserons de côté les raisons d'ordre sentimental dont l'auteur abuse, mais nous retiendrons la minutieuse analyse des sculptures de Silos et les renseignements intéressants et suggestifs sur l'influence de l'art arabe qui abondent dans cette étude.

Les églises romanes espagnoles à berceaux transversaux. — M. L. Torres Balbas étudie (*Archivo Español de Arte y Arqueología*, 1931, N° 19, janvier-avril) les églises romanes espagnoles à trois nefs, présentant des voûtes en berceau brisé et des nefs latérales perpendiculaires à la nef centrale. Ce type de monument, très rare en Espagne, et dont l'auteur cite quatre exemples, Sainte-Marie de Oya (à Pontevedra), Sainte-Marie-de-Mave (province de Palencia), Sainte-Marie de Villanueva (dans les Asturies, près de Taversa), Saint-Michel de Almazan (Soria), provient probablement des églises du même type, assez répandu en France et introduit un peu partout en Europe par l'ordre religieux des Cisterciens. Les premiers exemples sont du milieu du XII^e siècle, ceux d'Espagne remontent probablement aux environs de 1200.

La représentation de l'Évangile dans l'art, après le Concile de Trente. — M. E. Mâle étudie (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} et 15 octobre 1931) l'évolution des formes iconographiques adoptées par les artistes après le concile de Trente, et les compare à celles qui eurent cours durant le moyen âge. Il passe en revue les thèmes les plus populaires de l'Évangile, la vie de la Vierge, celle de saint Paul, les personnages du Nouveau Testament et différents épisodes de la vie de Jésus, l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Mages, la Fuite en Égypte, le Baptême, la Passion, la Flagellation, la Crucifixion, la Descente de Croix, l'Ensevelissement, la Mater Dolorosa, la Résurrection. L'éminent érudit montre que l'iconographie nouvelle, en adoptant d'autres formules, aussi uniformes que celles du moyen âge, quoique partiellement différentes, n'abolit jamais totalement les conceptions anciennes.

Une tendance générale à l'austérité, à la majesté, qui s'oppose à l'intimité des représentations médiévales, l'accentuation de l'élément dramatique et psychologique, la concentration intérieure liée à un dogme plus strict, apparenté à l'esprit et aux conceptions de la Contre-Réforme, telles sont les caractéristiques qui dominent l'art de cette époque.



CORRESPONDANCE

M. Emile Gavelle, directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Lille, nous a adressé les observations suivantes au sujet de l'article de MM. Renders et Lyna paru dans notre fascicule de novembre, et intitulé : *Le Maître de Flémalle, Robert Campin et la prétendue Ecole de Tournai*.

« Je crois devoir vous signaler que le 20 juin 1904 j'avais adressé au secrétaire de la Commission historique du Nord une note imprimée où je démontrerais que les portraits Alatrue, étant peints sur des panneaux du XVI^e siècle, ne pouvaient être l'œuvre originale d'un maître du XV^e siècle. Je concluais : M. Hulin de Loo ne pourra plus s'appuyer sur ces portraits pour soutenir l'hypothèse qui fait du Maître de Flémalle et du Tournaisien Jacques Daret un seul et même maître. Je pense que M. Hulin ne possède pas parmi les notes détaillées qu'il dit avoir réunies sur les portraits Alatrue les indications que je viens de donner. »

« James Weale publiait aussitôt dans le *Burlington Magazine* (1^{er} décembre 1904) un compte rendu de mon travail et m'autorisait à le traduire en français dans les *Annales de l'Est et du Nord* de janvier 1905. Il écrivait : « La conclusion de M. Gavelle que les portraits du musée de Bruxelles sont l'œuvre d'un habile copiste est indubitablement juste. »

« Il est incontestable que MM. Renders et Lyna viennent de découvrir de leur côté ce que j'avais découvert en 1904. Depuis, j'avais réuni une documentation généalogique mettant en évidence l'alliance nouée par la suite entre les familles Barrat et Alatrue (mariage d'un Le Prévost, fils d'une Alatrue et d'un Barrat) et je puis à ce propos ajouter aujourd'hui une utile indication à la juste remarque de MM. Renders et Lyna : « Quel qu'ait été le motif qui a présidé à l'exécution de la copie (des portraits Alatrue), il est certain que celle-ci ne peut avoir vu le jour avant 1562 et qu'elle a été faite à Lille..., etc. »

« En effet, il existe aux Archives départementales du Nord un manuscrit généalogique et héraldique provenant de Martin Doué, peintre héraldiste à Lille (1572-1638), où il notait les funérailles auxquelles il

avait contribué de son talent. Mais avant lui deux autres peintres héraldistes — probablement ses prédécesseurs dans la boutique — avaient utilisé de même le cahier ainsi que l'indique la phrase suivante : « Icy sont mis tous en escry tout les opseque « et funéraille des noble homme et dame tant mon « père que moi Philippe Mesque, que j'ay faict en « mon temps depuis l'an 1576 » (voir L. Quarré-Reybourbon, *Martin Doué...*, Lille, 1905, p. 68) : La première mention est précisément la suivante . « L'an 1576, maître Jean Barrat, à S. Sauveur, « 66 livres. » C'est le personnage en question.

« Il se pourrait donc que les copies des portraits Alatrue fussent de la main de l'un des Mesque. Les peintres héraldistes exécutaient en effet outre des armoiries, des reproductions de portraits, et leur rôle comme pasticheurs ou faussaires n'a pas été jusqu'ici suffisamment étudié. »

M. Renders, ayant pris connaissance de cette note, nous communique la réponse suivante :

« A la suite de mon étude parue dans la *Gazette des Beaux-Arts*, M. Emile Gavelle a bien voulu me faire savoir, ce dont je le remercie, que dans une brochure dont le *Burlington Magazine* (déc. 1904, p. 251) donne le compte rendu, il a signalé déjà l'existence des deux portraits Barrat-Cambry (contrairement à la légende qui figure sous la gravure donnée par la *G. B. A.*, nov. 1931, p. 295, ces portraits n'appartiennent pas au musée de Bruxelles), démontrant que les portraits Alatrue — de Pacy du Musée de Bruxelles ne sont pas authentiques, ce que reconnut exact James Weale. Il est évident que si j'avais eu connaissance de ces précieux renseignements, je me serais fait un plaisir de les signaler dans mon ouvrage paru en mars 1931. Actuellement ils me permettent de compléter des conclusions auxquelles James Weale ne s'était pas arrêté à cette époque, et qui auraient pu nous éviter tant de tâtonnements et d'hésitations au sujet de l'attribution des premières œuvres de Rogier Van der Weyden, données d'abord par Pinchart à un anonyme, puis par Hulin de Loo à Campin. »

Le Gérant : F. LE BIBOUL.



THE UNIVERSITY OF ILLINOIS AT CHICAGO



3 8198 314 952 142

